L'ŒIL

ART · ARCHITECTURE · DÉCORATION

400 FRANCS

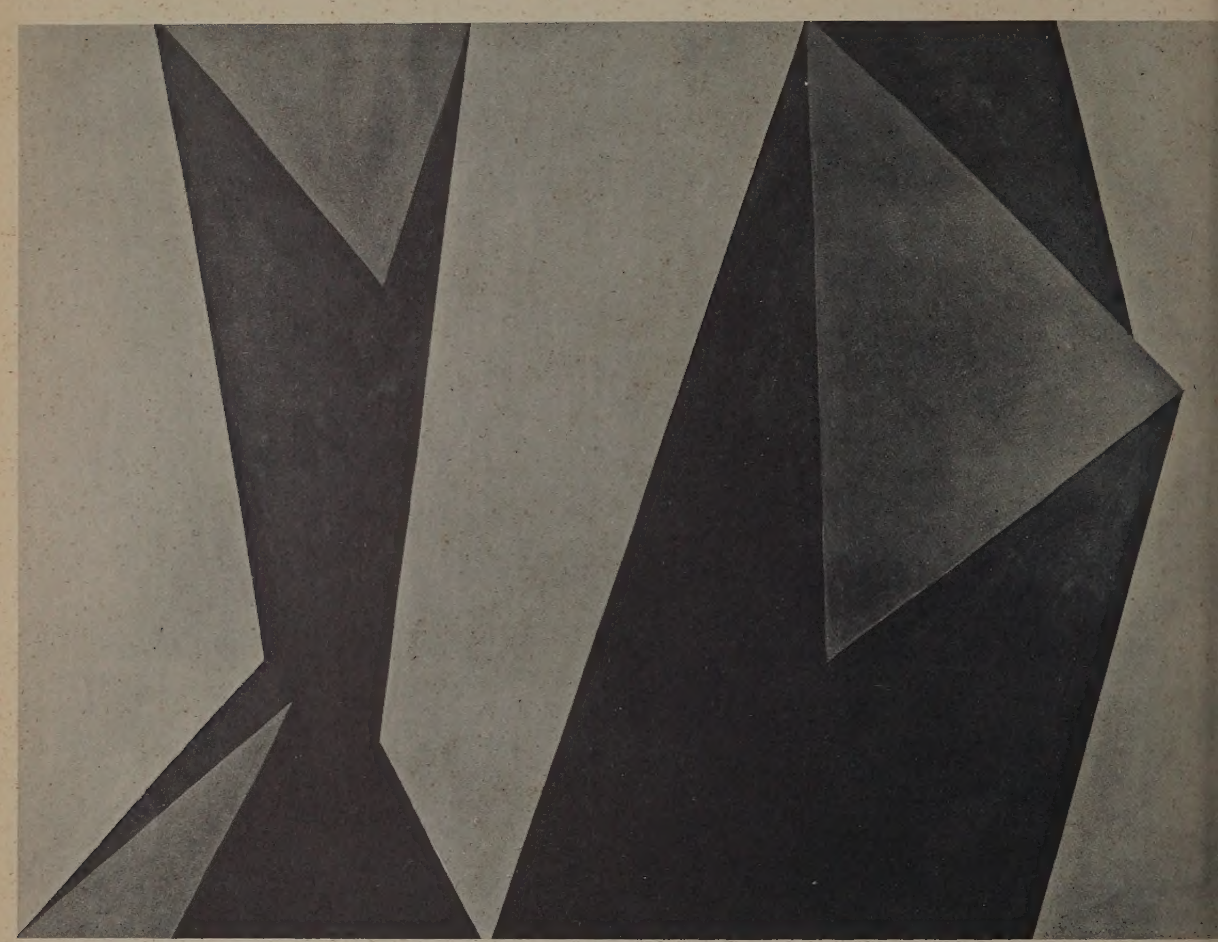


SUISSE 3.50 FRANCS · BELGIQUE 54 FRANCS · NUMÉROS 55/56 · JUILLET-AOUT 1959



Auto-Portrait

PAUL RIVAS GALLERY



MAGICAL SPACE-FORMS

LORSER FEITELSON

725 NO • LA CIENEGA BLVD • LOS ANGELES 46, CALIFORN



BRAQUE, paysage à La Ciotat, 1907

VLAMINCK, paysage, 1907



GALERIE PAUL FACCHETTI

17, RUE DE LILLE - PARIS



RÉALISATION

R. MONNIER & Cie

à Moranvilliers (S. et O.) Tél. 2

Pépinières du Moulin

Spécialité de gros arbres en bac

Arbres d'ornement

Conifères, etc.

LES ENTREPRISES

BOUSSIRON

PARIS - ALGER

CASABLANCA - ABIDJAN

ont participé à la construction

du Pont d'Abidjan

du Palais du C. N. I. T.

du Pont de Tancarville

de la Cité des Grandes Terres de Marly



10, Avenue de la République — Aubervilliers — Seine

FLANDRE 30-43 et 30-86

SOCIÉTÉ DE GÉRANCE DES

ÉTABLISSEMENTS J. BOROT

SOCIÉTÉ A RESPONSABILITÉ LIMITÉE AU CAPITAL DE 10.000.000 DE FR

48 ET 50, RUE DE LA CHAPELLE - PARIS 18e

■

COUVERTURE

PLOMBERIE

INSTALLATIONS SANITAIRES

■

TÉL. NORD 45-10 (L. GR.) - CH. POSTAUX PARIS 1758-6

NEUVE...
AUDACIEUSE...
ÉTUDIÉE...

la formule idéale du week-end 1960

à 30 kilomètres de PARIS
bientôt accessible par
l'AUTOROUTE DU SUD



LE GOLF DU COUDRAY

18 trous de classe internationale créé par C. K. COTTON

SERA LA PROPRIÉTÉ DES 217 FAMILLES HABITANT LES BUNGALOWS OU LES APPARTEMENTS DE LUXE CONSTRUITS A SON POURTOUR

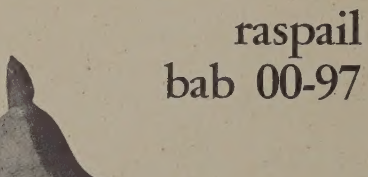
- Domestiques et jardiniers logés sur place au service des propriétaires.
- CLUB-HOUSE, entièrement équipé, restaurant, bar, salons de bridge, lecture.
- Tennis, piscine, volley, basket, boules.

ET LES SPORTS NAUTIQUES SUR LA SEINE
voile, ski, pêche.

Sur votre demande vous recevrez une documentation complète et vous pourrez visiter le chantier tous les jours de 14 à 18 h. et le dimanche toute la journée.

MANERA & CIE

9, AVENUE MILLERET-DE-BROU · PARIS 16e
TÉL. BAGATELLE 95-00 · MÉTRO RANELAGH





PRINCIPALES ENTREPRISES AYANT PARTICIPÉ A LA RÉALISATION DES « GRANDES TERRE A MARLY-LE-ROI

Gros-œuvre :
BOUSSIRON, 10, Bd des Batignolles, PARIS. LAB. 53-11.

Cloisons préfabriquées :
DUFAYLITE, 57, rue Pierre Charon, PARIS. ELY. 26-99.

Revêtement de sol :
M.O.D.E.P. 109, 125, rue de Paris, BOBIGNY (Seine). VIL. 89-41.

Etanchéité isolation :
M.O.D.E.P., 109, 125, rue de Paris, BOBIGNY (Seine). VIL. 89-41.

Panneaux façades :
M. DE DIETRICH, NIEDERBRONN-LES-BAINS (Bas-Rhin). 6 à Niederbro
2, rue de Leningrad, PARIS 8e. EUR. 58-24.

Menuiserie intérieure :
CYRILLE DUCRET, 12, rue de la République, BELLEGARDE.
20, rue des Acacias, PARIS 17e. ETO. 57-78.

Serrurerie :
PILLIARD, 45, rue des Boulets, PARIS 11e. ROQ. 03-64.

Plomberie sanitaire :
BOROT, 48, rue de la Chapelle, PARIS 18e. NOR. 45-10.
PAUL DEUX, 42, rue de Wattignies, PARIS. DOR. 59-85.

Vide ordures :
LE VIDOIR HERMETIC, 30, rue Légion-d'Honneur, SAINT-DENIS. PLA. 02-

Chauffage rayonnant :
NESSI BIGEAULT ET SCHMITT, 11, rue Viète, PARIS 17e. WAG. 14-

Electricité :
CHAUVIN GEERINCKX, 135, avenue Gambetta, PARIS 20e. MEN. 08-

Peinture :
GERMOT CRUDENAIRE, 10, av. République, AUBERVILLIERS. FLA. 21-

Vitrerie :
LONGHI, 44, rue Boursault, PARIS 17e. LAB. 40-42.

Centrale thermique :
S.T.E.C., 14, rue Milton, PARIS 9e. TRU. 46-52.

Espaces verts
MONNIER, r. de Quarante-Sous, MORAINVILLIERS (S-et-O.). 2 à Morainvilli

PRINCIPALES ENTREPRISES AYANT PARTICIPÉ A LA RÉALISATI DU CHANTIER DES « COURTILIÈRES » DE PANTIN

Tours :
S.E.R.P.E.C., Procédé CAMUS, ch. Borde, MONTESSON (S.-et-O.). 962. 35.

Bâtiments :
YVES ANDRÉ, 44, Impasse Quesnay, SOTTEVILLE-LES-ROUEN (S.M.) 71.73.
S.P.E.G.C. Monsieur Croquet, 62, rue de la Glacière, PARIS 13e. POR. 43-
S.N.C., 68, rue Cardinet, PARIS 17e. WAG. 91-06.

Plomberie et chauffage central :
PILLET, 27, rue Rivay, LEVALLOIS-PERRET. PER. 95-50.
BERNARD, 32, rue Louis-Pasteur, BOULOGNE-SUR-SEINE. MOL. 02-

S C U L P T U R E

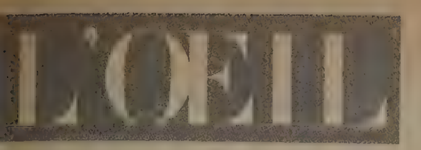
De juin à octobre

ARP - ARMITAGE - BRAQUE - CÉSAR - CHADWICK - CALDER - CHAGALL - COUSINS
ROEL D'HAESE - DODEIGNE - ERNST - GIACOMETTI - GILIOLI - GONZALEZ - HAJDU
LAURENS - LIPCHITZ - MIRO - MOORE - NOGUCHI - PENALBA - PICASSO - SIGNORI
WOTRUBA - ETC.



Galerie Claude Bernard

5, rue des Beaux-Arts - PARIS 6e - Danton 97-07



REVUE D'ART MENSUELLE • NUMÉRO 55/56 • JUILLET-AOUT 1959

Rédaction: 67, rue des Saints-Pères, Paris VIe. Tél. Babylone 11-39 et 28-95.
Direction: Georges et Rosamond Bernier.
Secrétaire générale de la rédaction: Monique Schneider-Maunoury.
Directeur technique: Robert Delpire.
Documentation et recherches: Marie-Geneviève de La Coste-Messelière.
Architecture – Urbanisme – Formes utiles: Françoise Choay.
L'Œil du décorateur: Roderick Cameron.
Publicité: Odette-Hélène Gasnier, 40, rue des Saints-Pères, Paris VIIe.
L'Œil est publié par les soins de la Sedo S. A., Lausanne, avenue de la Gare 33.

SOMMAIRE

Photographies

Les photographies en noir illustrant ce numéro sont de Giraudon, Archives photographiques, Services photographiques Tate Gallery, Royal Academy of Arts, Sowes Museum, Musée de Zurich: Le Romantisme; *Hela, Hayois, Services photographiques des Musées de Berlin et de Hambourg:* Rêveries germaniques; *Cauvin:* Du nouveau sur Gauguin; *Hervochon, Rogi-André, Paul Facchetti, Robert David, Galeries Louis Carré et Jeanne Bucher:* Le choix d'un critique; *Jean Lattes:* Nouvelle zone ou cités-jardins; *Ezra Stoller:* L'Architecture de la fin du XXe siècle.

Les photographies en couleurs sont de De Schutter: page 21; Conzett et Huber: pages 22-23; Vignold: page 24; Jean Lattès: page 54.

Notre couverture: *Gauguin:* Pastorales tahitiennes. *Détail. 1892. Musée d'Art Occidental, Moscou.*

Notre prochain numéro

Orfèvreries byzantines • La chapelle Jacques Cœur • Documenta II • Hans Baldung Grien • La mesure du temps • Art frivole... et l'Œil de l'architecte.

ABONNEMENTS

France et Communauté française: *4400 fr.; G. Bernier, éditeur, 40, rue des Saints-Pères, Paris VIIe. Tél. Littré 69-69 (R.C. Seine 54-A 14375) CCP Paris 11 964-32*
Suisse: *fr. s. 36.–; A. et G. de May, 6, ch. des Sorbiers, Lausanne, CCP II 16 767*
Belgique: *fr. b. 544.–; Mme L. Possemiers, 87, Av. Louis Lepoutre, Bruxelles-Ixelles, CCP 216-48 (Bruxelles)*
Allemagne: *DM. 40.–; A. et G. de May, 6, ch. des Sorbiers, Lausanne, (Rhein-Main Bank, Frankfurt a/Main)*
Angleterre: *£3.10.0; A. Zwemmer, Ltd., 76-80, Charing Cross Road, London, W.C. 2*
Italie: *Lires 6 500.– + 2% Taxe I.G.E.; Mme E. Pagliano, 28, Corso Tassoni, Turin, CCP 2/12 857*
U.S.A.: *$10.–; L'Œil, 33, av. de la Gare, Lausanne (Suisse)*
Autres pays: *francs suisses 40.–; Sedo, 33, av. de la Gare, Lausanne. CCP II 8837 (Lausanne) mandat postal international*
Toute demande de changement d'adresse doit parvenir 15 jours avant la sortie du numéro, accompagnée de la somme de 60 francs.
Imprimé en Suisse • Imprimeries Réunies S. A., Lausanne (Suisse).

Le Romantisme

PAR JONATHAN MAYNE

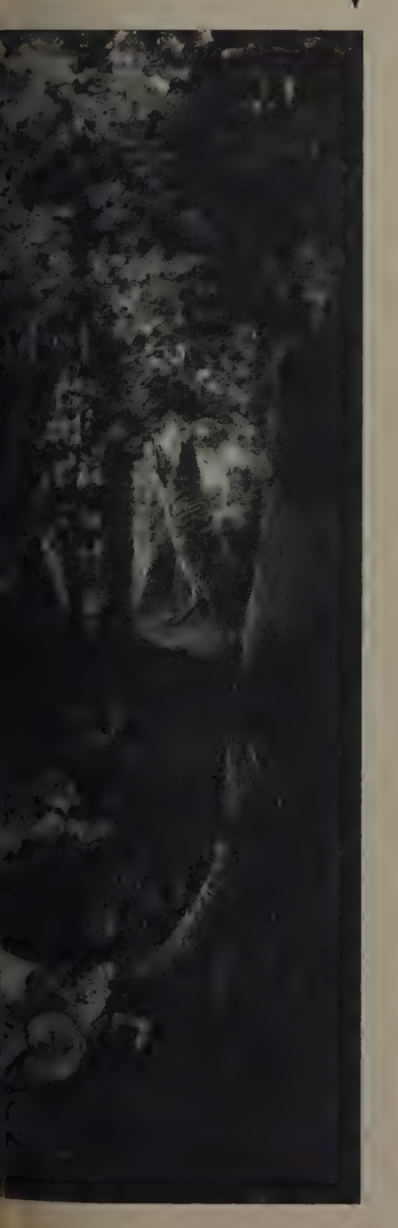
Cet été, à Londres, le Conseil de l'Europe consacre son exposition annuelle à cette grande période de l'histoire de l'art





hn Constable: Hadleigh Castle. *Etude l'huile. Vers 1829. 120,5 × 165 cm. Londres, Tate Gallery.* ►

seph Wright: Sir Brooke Boothby ant un livre de Jean-Jacques Rousu. *Huile. 1781. 145,5 × 203 cm. Londres, Tate Gallery.* ▼



« Qu'est-ce que le Romantisme? » Chacun a une réponse personnelle à cette question et presque toutes ces réponses sont différentes, soit par l'importance qu'elles accordent à cette notion, soit par la définition qu'elles en donnent. Cependant, tous conviendront que le Romantisme ou, pour parler d'une façon plus précise, le Mouvement romantique, représente une étape historique réelle du développement de la pensée et de la sensibilité européenne. Tous accueilleront donc avec joie l'occasion qui leur est offerte d'approfondir, d'étudier et peut-être même de modifier leur point de vue, grâce à l'importante exposition organisée par le Conseil de l'Europe à Londres. Cette manifestation s'insère dans la série d'expositions internationales qui ont déjà présenté les styles antérieurs: le Maniérisme et le Rococo.

« Qu'est-ce que le Romantisme ? » Pour Baudelaire qui posait la question dès son *Salon de 1846*, la réponse était brève et sans ambiguïté: « Pour moi, le Romantisme est l'expression la plus récente, la plus actuelle du beau ». Et après avoir invoqué et rejeté une série de formules fausses, Baudelaire développe son exposé dogmatique personnel dans un passage célèbre que nous pouvons prendre comme point de départ: « Qui dit Romantisme dit art moderne, — c'est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini, exprimées par tous les moyens que contiennent les arts ». Les manifestations qui eurent lieu à Paris en 1930 — année du centenaire d'Hernani — montrent que le point de vue exprimé d'une façon saisissante par Baudelaire est encore conforme à l'idée qu'on se fait du romantisme dans la France du XXe siècle. Toutes ces manifestations dont la principale fut l'exposition Delacroix auraient sans aucun doute satisfait Baudelaire.

A Londres, par contre, Delacroix, bien que magnifiquement représenté (par *Les Massacres de Scio* et *Le Naufrage de Don Juan* entre autres) ne sera qu'un grand peintre romantique parmi d'autres. Il y aura aussi Constable, Turner, Goya, les importants romantiques allemands, dont même le plus célèbre, Caspar David Friedrich est très insuffisamment connu hors de son pays; il y aura en outre un groupe de peintres scandinaves extrêmement intéressants et bien d'autres encore. Ecrivant ceci avant même que l'exposition n'ait pris sa forme définitive, je ne peux qu'en indiquer les grandes lignes. Pourtant, même ainsi, on verra que cette exposition, qui doit couvrir une période d'environ soixante-dix ans, débutant vers 1780, fera bien davantage que d'ajouter un post-scriptum à la définition de Baudelaire.

« Qu'est-ce que le Romantisme? » Les critiques modernes distinguent au moins deux phases dans ce phénomène international et certains poussent plus loin les subdivisions. Tous sont d'accord néanmoins pour admettre une période de Pré-Romantisme ou de « Romantisme latent » (expression adoptée par Louis Réau dans son ouvrage excellent, bien qu'un tant soit peu chauvin, sur le sujet); on situe cette période vers 1770. Pendant cette première phase, la littérature et la philosophie eurent une influence dominante, les écrits de Rousseau avaient donné une importance internationale aux cultes de la nature et de la sensibilité; on reconnaissait en Shakespeare un maître européen — et Garrick apportait un naturalisme nouveau dans l'interprétation de ses pièces; *Les Nuits* de Young devinrent un livre de chevet presque universel et *L'Ossian* de Macpherson une sorte d'Homère celtique. Le terme romantique acquit luimême une signification internationale. Employé d'abord en anglais pour n'exprimer guère plus qu'une agréable qualité de pittoresque, il en vint à désigner une situation touchante ou la réaction



Eugène Delacroix: La Mort de Sardanapale. *1826. 81×100 cm. Esquisse à l'huile. Paris, Louvre.*

subjective à celle-ci. L'épithète est ainsi définie et employée par Letourneur à la fin du XVIIIe siècle. Il n'y avait pas encore d'école ou de mouvement romantique se reconnaissant comme tel mais l'expression portait déjà en germe ce que nous appelons aujourd'hui « Romantisme ».

(Selon Goethe, racontant bien des années plus tard ses souvenirs, l'antithèse « Romantisme-Classicisme » découlait de ses propres discussions littéraires avec Schiller. Il serait passionnant pour nous de connaître les détails de ces conversations.)

Jusque-là, donc, dans la peinture, le sentiment « romantique » était exprimé sous une forme classique ou néo-classique. Les personnages sentimentaux de Greuze, les quelques paysages de Fragonard, les tumultueuses compositions allégoriques du peintre suisse anglicisé Fuseli et les autres œuvres pré-romantiques n'auraient nul besoin d'interprétation stylistique si le Romantisme n'avait pas connu un tel épanouissement. Et pourtant, il y a bien des peintres de la première époque qui portent déjà les marques du Romantisme: exotisme, sentimentalisme, appel à la nostalgie, qui allaient prendre de plus en plus d'importance. Il est extrêmement difficile de déterminer le moment exact où ce nouveau style commence nettement à s'affirmer. Certains désignent pour point de départ les grandes *machines* napoléoniennes de Gros, d'autres les œuvres plus tardives de Géricault, d'autres encore attirent l'attention l'étonnante série des paysages à l'a relle de Turner ou de Girtin vers

Ceci pour ne citer qu'un seul problèmes d'histoire de l'art que exposition de Londres pourra à résoudre. Personne ne niera que 1820, avec les œuvres de la maturi Constable et de Turner et les pre tableaux de Delacroix, le Romant tel que nous le considérons mainte ait tout à fait atteint sa maj Pourtant, remarquons en passant ces grands artistes n'auraient peut pas accepté avec plaisir l'étiquette nous leur avons attachée. Constab considérait comme un « peintre d nature » et Delacroix plutôt comm « classique » — il disait néanmoins

entend par Romantisme la libre
ifestation de ses impressions person-
s, non seulement je suis romantique,
je l'étais à quinze ans ».

mme je l'ai fait remarquer plus
, l'exposition de Londres s'attache
seulement à montrer l'apogée triom-
du Romantisme mais aussi les
ante ou cinquante années qui pré-
nt celui-ci. A part, bien sûr, une
ie d'introduction consacrée aux
ds Maîtres, surtout baroques, des-
s les romantiques se sont inspirés,
exposition n'est pas conçue d'un
t de vue purement historique. Bien
ntraire — et il y aurait beaucoup à
en faveur de cette décision hardie —
osition est présentée de manière
ire ressortir certains thèmes sous-
nts que l'on voit apparaître durant
riode romantique. Ainsi, par exem-
la Lumière (ce thème est divisé en
ractions symboliques: l'arc en ciel,
leil, la lune, etc...), le Sentiment
ement subdivisé), l'Exotisme (qui
rend évidemment l'orientalisme ex-
é si souvent par les peintres fran-
et avec tellement de bonheur),
roïsme et la lutte pour la Liberté;
cation des Passés nationaux et
iques. Enfin se trouve illustré le
e si important auquel on a donné
re de « images de la puissance » et
comprend les grands symboles
ntiques: naufrages, orages, monta-
, incendies.

tte façon d'accrocher les toiles aura
érite de mettre en valeur une cer-
communauté d'approche et d'ins-
ion entre les écoles de pays distincts.
ons un exemple: la salle consacrée
xpression de la lumière bien qu'elle
dominée par Constable et Turner
comportera pas moins des toiles
ousseau, Daubigny et Valenciennes
es visions nordiques de Friedrich
e Dahl. Les scènes pastorales de
sborough et de Palmer seront
chées à côté d'œuvres de Michel
et de Millet. Et ainsi de suite. Si on ne pourra que rarement discerner des rapports historiques bien définis entre les peintres ainsi exposés, rares seront les critiques qui s'en étonneront. En fait c'est l'accent mis sur le lien spirituel plutôt que sur le lien formel qui constitue un des éléments de l'intérêt exceptionnel de l'exposition.

Goya : Intérieur de prison. *Huile. Vers 1801. 42,5 × 31 cm. Barnard Castle, Bowes Museum.*

Si la définition de Baudelaire, citée plus haut, s'appliquait à l'école romantique française plus tardive et à Delacroix en particulier, il ne faut pas beaucoup la modifier pour pouvoir l'appliquer partiellement du moins, aux diverses expressions du Romantisme dans les autres pays. J'insisterai sur les mots « intimité » et « couleur » qui, interprétés dans leur sens le plus large, semblent bien caractériser tout art romantique quelle que soit son origine. C'est en Angleterre que cette « intimité » — cette vision subjective — apparaît le plus



Sawrey Gilpin : Chevaux effrayés par l'orage. *Huile. 1797. 82,5 × 122,5 cm. Londres, Royal Academy.*



et a le plus d'influence dans la pein- de paysage. Aussi, si on avait dû ire l'apport de la peinture anglaise seul domaine dans cette exposition, urait presque certainement choisi le age: le naturalisme expressif de stable, les évocations plus fantasti- de Turner et peut-être aussi les ns quasi mystiques de Samuel ner qui ont retrouvé un si fort oir de suggestion depuis quelques es. C'est dans ce contexte que les loppements de l'aquarelle à la fin XVIII[e] siècle, prennent toute leur rtance; en effet, c'est par le tru- ent de cet humble procédé que innovations essentielles ont été mplies. Certaines aquarelles de n montrent par leur facture large bre et leur intuition du site, à degré de nouveauté pouvaient ndre ses œuvres les plus réussies. effort de Constable, pour parvenir e vision « naturelle » et subjective, n le sait, pénible et lent. Au terme t effort, il atteignit, comme on peut ir dans l'œuvre que nous reprodui- (page 15), au plus haut degré de ression personnelle. Turner, pour art, manifesta au contraire une précocité qui, s'il n'avait eu des prodigieux, aurait pu entraver son développement d'artiste. En effet, ttacha beaucoup trop pendant les et quelques premières années de d'artiste à imiter les grands maî- du passé. Vers 1820, il commença libérer de la tutelle de Poussin, le et Cuyp; à partir de ce moment, squ'à quelques années avant sa il produisit une série étonnante hefs-d'œuvre purement personnels s aucun précédent. La qualité prin- des dernières œuvres de Turner, nt aujourd'hui sa réputation, est isation essentiellement émotive et nement naturaliste qu'il fait de la ur; il tendait de plus en plus soudre la forme dans la couleur, ne si, selon l'expression pénétrante n critique et contemporain Hazlitt, gnait dans une « vapeur de cou- . Néanmoins, même dans les pre- s toiles de Turner (voir pages 22- certains des éléments de base mbolisme romantique — notam- la lutte de l'Homme avec les nts — sont déjà exprimés avec

xpressionnisme de Turner et la particulière de naturalisme prati- par Constable représentaient deux irections suivies par la peinture ntique anglaise. En France, les mes étaient différents et, d'un cer- oint de vue au moins, plus difficiles udre. On a beaucoup écrit sur annie artistique de l'école davi-

rt: Ossian recevant dans le Wal- les ombres des guerriers français. *il Vers 1801. 33,5×29 cm. Louvre.*

dienne et il serait hors de propos d'en refaire ici le procès. Pourtant, ne serait-ce que pour rendre compte de l'apparition relativement tardive de la peinture romantique en France, il faut mentionner David et son néo-classicisme. En Angleterre, il n'existait point d'obstacles de ce genre; même Reynolds, le grand tyran anglais, fut à moitié romantique dans ses dernières œuvres (comme Baudelaire l'indique) et Lawrence, son plus notable successeur, put faire tout naturellement des portraits romantiques. Les élèves et les disciples de David furent, par contre, rigoureusement tributaires des théories de leur maître. Gros sut, jusqu'à un certain point, assouplir ces formules rigides et une certaine liberté apparaît dès l'esquisse pour *Le Combat de Nazareth*, qui date de 1801 (voir page 20). Girodet montre parfois un sentiment romantique dans le choix de ses sujets, comme le montre bien la toile reproduite ici (voir page ci-contre); son style reste néanmoins tout à fait néo-classique.

En fait, ce n'est pas avant Géricault que l'essor d'un Romantisme débarrassé des scories classiques s'affirma. Et le fait que Delacroix fut si prompt à suivre ce courant permet de penser que la rivière avait été jusque-là endiguée d'une manière artificielle...

Géricault et Delacroix seront très bien représentés à Londres. Du premier, on pourra voir, entre autres, *Le Fou assassin* (voir page 21) et son pendant de Lyon; une étude importante pour la toile inachevée *Course de chevaux libres* viendra des Etats-Unis. Il sera intéressant de comparer son *Cheval effrayé par l'éclair* à une version plus ancienne de ce thème typiquement romantique, par le peintre anglais Sawrey Gilpin. On verra de Delacroix une série d'œuvres allant des *Massacres de Scio*, de 1824, (on a lieu de penser que, lorsqu'il retoucha cette peinture, Delacroix fut influencé par Constable) jusqu'à la petite et émouvante *Montée au Calvaire*, de 1859. Ce dernier tableau, exposé dans la salle consacrée à la renaissance de la peinture religieuse, sera en contraste frappant avec les œuvres froides et intellectuelles de Cornelius van Overbeck qui représentent l'Ecole allemande nazaréenne. Etant donné que les œuvres de Delacroix seront dispersées dans les nombreuses salles de l'exposition, son rang de peintre romantique *par excellence*, admis dans le monde entier, ne sera pas aussi manifestement exprimé que dans certaines autres expositions du passé. Il est plus que probable, néanmoins, que *Le Naufrage de Don Juan* dominera la salle consacrée à l'expression poétique, de même que la grande *Chasse aux Lions* (de Boston) éclipsera les autres évocations de la nature à l'état libre. Il serait vain de



Henry Fuseli: Femme assassinée et Furies. *Huile. 71,5×154 cm. Musée de Zurich.*

vouloir présenter une évaluation ou une interprétation de ce grand peintre dans ce contexte restreint, il suffira peut-être de dire que l'immense étendue de l'art de Delacroix, allant depuis cette construction monumentale qu'est *La Mort de Sardanapale*, jusqu'à ce tableau intime

ne seront pas moins instructives, ces dernières comprenant des œuvres de Goya, dont les gravures (sinon ces tableaux, peu connus alors en dehors de l'Espagne) exercèrent une influence si forte pendant la première partie du XIXe siècle. On pourra voir aussi un

vie et la nature (comme Rou Bernardin de Saint-Pierre ou Cha briand). Une section supplémenta gravures de théâtre, de maquett de jouets évoquera, dans la mesu possible, la vie privée et sociale à que romantique. Enfin, un petit



Antoine-Jean Gros : Combat de Nazareth. *Esquisse peinte à l'huile. Détail. 1801. 132,5×192 cm. Musée de Nantes.*

que l'on nomme « autoportrait en Hamlet », sera très bien évoquée.

Il est particulièrement difficile de donner un aspect cohérent à la description d'une exposition de ce genre et de cette importance, sans simplifier exagérément, surtout quand l'exposition n'a pas encore ouvert ses portes. Et peut-être serai-je accusé de partialité pour avoir insisté ainsi sur les participations française et anglaise. Pourtant, on admet généralement que ces deux écoles représentent à elles deux les courants essentiels de la peinture romantique européenne, ce que l'on pourrait appeler la vision morale et naturelle; l'exposition peut apporter des surprises et donner lieu à de nouvelles réflexions, mais il est assez peu vraisemblable que cette opinion de base soit radicalement bouleversée. Les œuvres des peintres allemands importants de l'époque et les paysages scandinaves sont attendus avec un intérêt tout spécial. Les contributions italienne et espagnole

petit choix de sculptures; bien que cet art puisse, à première vue, sembler peu adapté à l'expression des valeurs proprement romantiques, personne ne pourra nier celles qui apparaissent dans les œuvres de Barye, Dantan, Préault et David d'Angers.

Bien plus qu'une exposition, un gigantesque festival serait sans aucun doute la manifestation romantique idéale, avec des séances de musique, des opéras, des représentations théâtrales, et non seulement des concerts Beethoven, Schubert ou Berlioz, mais aussi l'apparition d'Edmund Kean et de Frédéric Lemaître! Dans le cas qui nous occupe le lien entre les différents arts pendant la période romantique est montré plus modestement par la présentation d'œuvres littéraires, qui toutes, d'une manière ou d'une autre, ont agi sur les contemporains, soit en fournissant un sujet à l'imagination visuelle (comme Goethe, Scott ou Byron), soit en instituant de nouvelles attitudes devant la

de tableaux français allant de Gu Moreau à Cézanne témoignera dette des générations suivantes e le Romantisme. Le Mouvement ro tique a été décrit par un critique comme « l'un des tournants les décisifs de l'histoire de l'esprit péen » et dans un certain sens, vivons encore sous son empire. L' sition de Londres ne peut que ren cette idée et mettre en évidenc racines artistiques les plus directe

Si vous voulez en savoir davai

L'exposition organisée à la Tate G de Londres durera du 10 juillet septembre.

Théodore Géricault : Le Fou ass *Huile. 60×50 cm. Musée de*
Pages 22-23, Turner : Le Naufrage teaux de pêche sauvant l'équipage. *168,7×237,5 cm. Londres, Tate Ga*









Caspar David Friedrich: Lumière du matin. *1808. 22×29 cm. Folkwang Museum, Essen. « Telles de ses figures, jeune fille co*
plant un coucher de soleil, ou bien, devant sa fenêtre, baignée par la lumière du matin, *sont douées de cette « inquiétante étran*
dont parlé Freud, qu'on retrouve aujourd'hui chez certains personnages hiératiques, somnambuliques, qui peuplent les plus r
compositions de Balthus.» Page ci-contre, un détail du Passage du commerce Saint-André, *par Balthus (1952-1954. Coll. C. Hers*

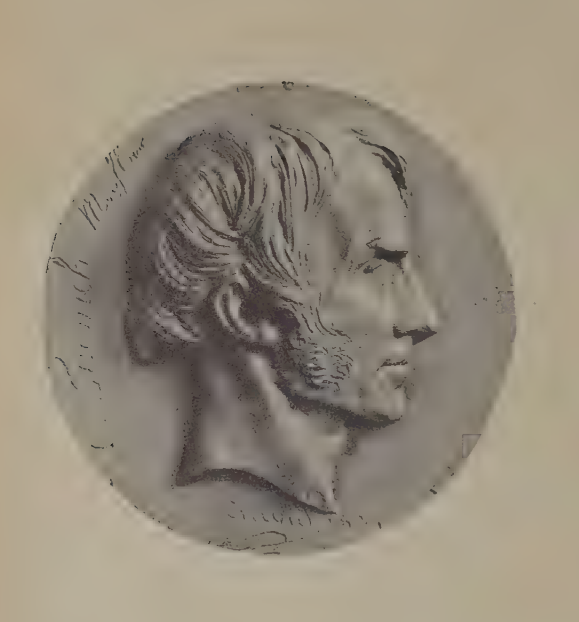
Rêveries germaniques



PATRICK WALDBERG

…but du XIXᵉ siècle, les peintres allemands illustrèrent — parfois avec bonheur — …éories des philosophes et des poètes de leur temps

…tous les grands mouvements …ssion qui ont visé à une nouvelle …ion de l'homme et de son destin, …nantisme est peut-être le plus … le seul capable d'éveiller encore …r de l'homme le désir, qui sou…ommeille, d'absolu et d'unité. … et Rousseau, deux hirondelles …s faire le printemps, cependant …cent, en préfigurent tels aspects …ls, le premier par son exaltation …uit, le second par son goût de …ie et de la nature, et une intro… … douloureuse, poussée parfois … l'égarement. Eclatant au soir …ècle qui vit le triomphe de la …voltairienne, le déclin de la foi, …inage de la pensée et des mœurs, …antisme oppose aux prétendues …rationnelles qui tendent à morceler l'homme jusqu'à l'effritement, la quête passionnée de la totalité de l'être. C'est en Allemagne que le mouvement prend, très tôt, sa plus haute expression poétique et que se formule la nouvelle *Weltansschauung*, complétée par une esthétique et une éthique. La première vague romantique allemande, lame de fond prestigieuse, surgie des profondeurs de l'âme humaine comme pour placer, selon le mot de Barrès, « le mystère en pleine lumière », charrie les noms étoilés de Novalis, Kleist, Arnim, Hoffmann, de leur cohorte d'amis, les conteurs Wackenroder et Tieck, les théoriciens Ritter, Herder, Schlegel, les compositeurs Schubert et Weber, les peintres Rethel, Runge, Friedrich, Schwind, Kersting, et les femmes, sylphides à la fois touchantes et déchaînées, Henriette Vogel, Caroline von Gunderode, Julie von Charpentier, belles, graciles et tragiques comme des colombes deux fois poignardées. Ces hommes et ces femmes, d'un commun élan, allaient s'assigner comme but d'opposer l'irrationnel et l'inconscient à la logique, la sensibilité à l'intelligence, l'exaltation au contrôle de soi, la légende à l'histoire. Il ne s'agit plus de mesurer la nature afin de l'asservir, mais de lire son message et de l'assimiler, en une intime communion. A l'orgueil de la tête, se substitue la primauté du cœur, à la prudence le vertige, à l'assurance l'inquiétude. Pour la première fois, délibérément l'homme affirme son angoisse. Il prend conscience de sa plus secrète blessure et, frêle et téméraire, n'a de cesse qu'il ne parvienne à résoudre les



David d'Angers : Médaillon représentant Caspar David Friedrich. *Musée d'Angers.*

antinomies déchirantes : réalité et rêve, jour et nuit, instant et éternité. Le désespoir rôde, et le désenchantement : aux instants privilégiés, générateurs d'extase, succèdent les heures ténébreuses du désarroi et du doute. La loi de l'Amour, chantée par Gotthilf von Schubert, serait-elle un alcool trop fort pour ces êtres par trop humains, chez qui se multiplient les conversions, les effondrements, les cas de folie, les suicides? Il eût fallu sans doute que se réalisât la *Gemeinschaft* réclamée par Frédéric Schlegel, cette communauté élective dont l'énergie et la volonté eussent été les moteurs d'une religion nouvelle. Tout cela ne va pas sans naïvetés, sans errements, sans confusion mais la voix des rossignols de feu, Novalis, Kleist, Arnim, Hölderlin, figures d'archanges se débattant contre une malédiction fatale, — cette ailée portant au loin l'écho des plus espoirs humains, fait accéder le lan à la transparence cristalline.

Chez les peintres, si l'on ex Caspar David Friedrich qui, par moyens modestes, grâce à sa fraî d'âme et à sa sincérité, atteint à la deur, on ne rencontre guère le ni même le grand talent, mais p une certaine qualité d'émotion, stylisation plutôt qu'un style, recherche du sujet orientée tantôt l'intime, tantôt vers l'insolite comme on dit, « font époque » regard des poètes et des musicien peintres du Romantisme allemand raissent, il faut le reconnaître, c peu doués. La plupart d'entre eux également théoriciens et poètes, les moyens picturaux dont ils disp ne sont pas à la hauteur des exig dont ils se font les hérauts. Il injuste, toutefois, de minimiser apport si, les situant en leur t l'on songe à la réaction salubre représentent, à l'encontre de la ture officielle où règne la composit bécile des Cornélius, des Piloty o Makart. Cornélius, dont la vanité rante n'avait d'égale que son inap à peindre et sa vacuité mentale



Philipp-Otto Runge : Les Enfants dans le jardin. *1805. Musée de Hambourg.*



Moritz von Schwind: une des aquarelles illustrant Les Sept Corbeaux. *Musée de Stuttgart.*

le groupe des Nazaréens qu'un séjour à Rome avait figé dans tion aberrante de ressusciter le de Raphaël et du Pérugin. t ne pontifiait pas moins, et se t volontiers pour Rubens. Louis Ier vière, lassé par la mégalomanie er Cornélius eut, à son sujet, ce ès dur: « ein Maler muss malen » (un peintre doit savoir pein- cet italianisme envahissant et les Romantiques répondirent par ation d'un retour aux sources lu patrimoine national. Rien de ractéristique, à cet égard, que le quelque peu amer tenu en 1798 iedrich: « Messieurs les critiques ne se contentent plus de notre llemand, de notre lune et de nos de nos rochers et de nos arbres, plaines et de nos rivières. Tout e italien pour pouvoir prétendre andeur et à la beauté. » Cette ue nous renseigne en même temps sur l'esprit du public éclairé de l'époque, gagné par la folie des grandeurs des « préraphaélites », et sur un aspect, non point essentiel, mais constant, du Romantisme, qui consiste en la résurgence des patriotismes, la découverte émue de la nature environnante, de la vie quotidienne et de sa particularité, de la légende et de l'histoire enfin, non point celles de la Grèce et de Rome, entités lointaines et abstraites, mais nationales et locales, telles qu'elles surent façonner les provinces, les villes et les hommes. Délaissés par les esprits forts de l'*Aufklärung* — c'est-à-dire la philosophie rationnelle des lumières, — les Minnesänger, les bardes, les poètes de la vieille Allemagne, le folklore revivent à travers Tieck, Wackenroder et les frères Grimm. C'est le retour triomphal de Walther de la Vogelweide et de Wolfram d'Eschenbach. Les ateliers et les cimaises se couvrent de Charlemagnes, de Barberousses, de Siegfrieds et de Parsifals. Le médiévisme fait rage. Alfred Rethel y puise son inspiration, composant ses danses macabres selon une technique exagérément imitée de Dürer. Chez les intimistes, une effusion à la Rousseau colore les joues de l'épousée dans les *Noces de village*, tandis qu'ailleurs, des enfants bien lavés, aux boucles blondes, jouent avec un chaton sous l'œil ému d'une jeune mère. D'autres, par l'allégorie ou la « peinture d'idée » *(Gedankenmalerei)*, s'efforcent de traduire ce que Focillon nomme « l'idéalité de la *Weltansicht* allemande ». Mais aucun de ces peintres n'a les moyens de dépasser l'anecdote, narrée avec application, ou, au mieux, avec naïveté.

Le Romantisme, cependant, visait plus haut. Dans son *Franz Steinbalds Wanderungen* (1798), Ludwig Tieck formule cette profession de foi, qui est véritablement celle des artistes romantiques: « Si j'étais peintre, dit-il, je



Caspar David Friedrich: Paysage de montagne. *Schloss Museum, Berlin.* « *Tel paysage de montagne de Friedrich, dans sa* *désolée, trouve une curieuse correspondance dans un tableau d'une inspiration toute proche, dû à Magritte, à ceci près que ce* *a détaché un bloc du flanc de la montagne, et le fait léviter à mi-ciel, au-dessus de l'abîme.* » *(Voir page ci-contre).*

montrerais des sites solitaires et effrayants; entre deux rochers abrupts, des ponts vermoulus et effondrés, jetés par-dessus un précipice, au fond desquels bouillonneraient les eaux écumantes d'un torrent sylvestre. Des arbres et des buissons isolés, qui exprimeraient mieux la solitude, qui feraient encore mieux ressortir l'abandon... Je ferais appel à tous les spectacles visibles du monde, j'emprunterais à chacun son trait le plus étrange pour en faire un tableau qui saisirait le cœur et les sens, qui susciterait l'étonnement et l'épouvante, et dont on n'aurait jamais connu ni contemplé l'équivalent. » A bien relire cette dernière phrase, on se convainc qu'aucun peintre romantique, pas même Friedrich, ne s'est conformé à ce programme qui, pour notre émerveillement, se trouve réalisé *à la lettre* par un de nos plus grands contemporains, lui-même originaire de Cologne, Max Ernst.

Le romancier Alfred Kern, ami germanisant à qui je dois de mieux apprécier Philipp-Otto Runge, me disait la joie qu'il avait éprouvée à lire, alors qu'il était jeune homme, un livre de ce dernier, intitulé *Die Farbenkugel* (La sphère des couleurs). Il s'y trouvait exprimé toute une symbolique des couleurs, avec leurs correspondance miques, infiniment plus délectable Kern, que la plupart des interprét similaires élaborées depuis. Ec épistolier et peintre, Runge étai demment doué du sens poétique témoignent ses écrits et son com ment, mais il ne sut qu'imparfai le transmettre par sa peinture. Poméranie, élève, à Copenhag Jens Juel, qui avait étudié chez Runge fut l'ami de Tieck. Cet h méditatif et sentimental, ce pant rêveur qui, partout, déchiffrait de boles inspire la plus vive symp Dans ses tableaux, hélas, le mari



René Magritte : La Clef de verre. *1959. 130×152 cm. Collection Iolas Gallery, New York.*

...davidien et de la mysticité crée un ...e d'assez mauvais aloi. Restent les ...*nts de la journée*, stylisés dans le ...de des fleurs, et quelques grandes ... — comme les *Enfants dans le* ... où d'énormes bébés posent sur le ...teur un regard absent — qui ...ent par un éclairage inhabituel.

...umière, précisément, c'est ce qu'a ... capter Caspar David Friedrich ...1840), mais une lumière intérieure, ...une, qui donne à ses tableaux un ... irréel, brumeux, mélancolique, ... à plonger le spectateur dans une ...et profonde rêverie. « Clos ton œil ...ique, a-t-il écrit, afin de voir ... ton tableau avec l'œil de l'esprit. ...e, fais monter au jour ce que tu as vu dans ta nuit... » Personne avant lui n'avait exprimé sous une forme aussi directe ce que doit être la « peinture d'âme », par opposition à ce qu'on pourrait appeler la « peinture d'œil ». Tendre et subtil, intense et pur, Caspar David Friedrich a conservé toute sa vie, de la Poméranie suédoise où il est né, le goût des grands espaces noyés dans une fine brume où percent les rayons d'un soleil mystique. Les choses, telles qu'il en restitue l'image, paraissent échapper à la lourdeur, de même que l'air où elles baignent semble traversé par les radiations d'un subtil magnétisme. Sa palette est discrète, comme les fleurs matinales des pays froids, et joue sur les jaunes clairs, les roses assourdis, les violets tendres. Ses thèmes sont ceux, chers au Romantisme, de la mer, des montagnes, des cimetières, des ruines, des calvaires. Singulier détail, tous ses personnages, dans les compositions où intervient leur présence, sont figurés vus de dos, silhouettes sombres ou bien plutôt, ombres, dont l'attitude spectrale et les mouvements ouatés semblent figer le spectacle au sein d'un temps suspendu. Ses peintures ne sont jamais allégoriques, mais elles allient avec une acuité jusqu'alors inconnue, la perception sensible et le sentiment, la réalité et le symbole. Telles de ses figures, jeune fille contemplant un coucher de soleil, ou bien, devant sa fenêtre, baignée par la

Lumière du matin, sont douées de cette « inquiétante étrangeté » dont parle Freud, qu'on retrouve aujourd'hui chez certains personnages hiératiques, somnambuliques, qui peuplent les plus riches compositions de Balthus. De même, tel paysage de montagne de Friedrich, dans sa nudité désolée, trouve une curieuse correspondance dans un tableau d'une inspiration toute proche, dû à Magritte, à ceci près que ce dernier a détaché un bloc du flanc de la montagne, et le fait léviter à mi-ciel, au-dessus de l'abîme.

Il y a de la tristesse chez Friedrich. Lorsque David d'Angers, conduit par le peintre médecin Carus, pénétra dans son atelier, après avoir contemplé les toiles, il s'écria : « Voilà un homme qui a découvert la tragédie dans le paysage ! » Un choc douloureux avait éprouvé son enfance : lorsqu'il avait dix ans, tandis qu'il jouait sur un lac gelé, la glace se rompit, et en voulant le sauver, son jeune frère se noya. Beaucoup plus tard, le suicide de Kleist, qu'il chérissait, acheva d'endeuiller sa vie. Cet homme avait des raisons d'être grave. Tous ceux qui l'approchèrent furent touchés par sa grâce méditative et sa noblesse d'âme. Etabli à Dresde dès 1798, il y connut Novalis, les frères Schlegel, Fichte et Schelling, puis, dix ans plus tard, Kleist, Arnim et Brentano. Deux hommes lui furent fidèles jusqu'à la mort, son médecin, Carus, et son disciple, le doux et loyal Kersting. Une attaque d'apoplexie le coucha en 1835 et il mourut, après cinq ans de souffrances, en 1840, l'un des derniers survivants du premier Romantisme. Sa vie fut conforme au précepte qu'il avait lui-même énoncé : « Conserve en toi une âme d'enfant et obéis sans hésiter à ta voix intérieure, car elle est ce qu'il y a de divin en toi. »

La figure du Viennois Moritz von Schwind (1804-1871) ; quoiqu'elle ne se puisse mesurer, en qualité spirituelle ni en talent, avec celle d'un Friedrich, ne manque néanmoins ni de relief ni de grâce. L'innocence, chez lui, est parfois poussée jusqu'à l'insignifiance, surtout dans certaines compositions bucoliques, mais sa naïveté, et la tendresse dont s'imprègnent tels de ses petits tableaux, confèrent à son œuvre un charme durable. La postérité l'honorera longtemps comme l'illustrateur des belles légendes, *Mélusine*, *Cendrillon*, *les Sept Corbeaux*, que racontèrent délicieusement son ami Ludwig Tieck et les frères Grimm, et des ballades de Brentano et de Gœthe. Les elfes, les nixes, les kobolds, toute une population de lutins et de fées peuplent ses épaisses forêts dont les troncs noueux servent d'habitat aux hiboux et aux nains. Franz Schubert aimait Moritz von Schwind. « Devant ses tableaux, a écrit le comte Schack, nous croyons respirer l'air des forêts de chênes germaniques ; les sons du cor résonnent à nos oreilles ; des gnomes hanten[t les] creux de rocher, et les elfes se balan[cent] dans les brouillards du matin. Il [n'est] pas jusqu'aux scènes les plus ordin[aires] de la vie qu'il ne transforme en poé[sie]. Sur ses traces, Ludwig Richter (1[803]-1884) a lui aussi tenté de ressus[citer] l'Allemagne des anciens manoirs, [ac]chés à flanc de gouffre, au-dessus des […] sombres, mais son imagerie est par[fois] conventionnelle. Il y a plus de délica[tesse] et de raffinement chez Kersting, [à qui] l'on doit un portrait de Caspar D[avid] Friedrich dans son atelier, et des sc[ènes] d'intérieur dont la facture s'appar[ente]rait à celle d'un Boilly. L'influ[ence] française est d'ailleurs visible [chez] Waldmüller et Spitzweg, dont les [sous-]bois et les scènes champêtres on[t les] mêmes qualités mineures que les œu[vres] voisines d'un Isabey ou d'un Diaz. [Plus] habiles que Schwind, ces peintres, [tou]tefois, ne possèdent ni son émot[ion] ni sa fraîcheur.

Quelque inégale qu'ait pu êtr[e la] production des peintres romant[iques] allemands, ils ont eu l'immense m[érite], les premiers, d'exiger que l'artiste o[…] ses pouvoirs, selon l'expression de [Max] Ernst, « au-delà de la peinture ». E[t l'on] ne saurait mieux conclure ce [rapide] survol qu'en reprenant les règles [énon]cées par le grand Friedrich : « Un ta[bleau] ne doit pas être inventé, mais ress[enti]. Toute œuvre d'art authentiqu[e est] conçue dans une heure mystiq[ue] […]



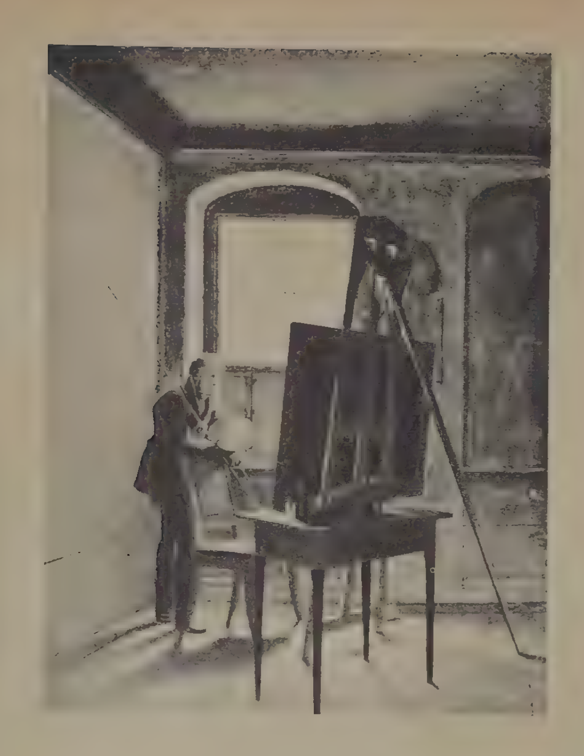


ting: Portrait de Caspar David ►
drich. *Crayon relevé d'aquarelle. Musée National, Berlin.*

ntée dans une heure joyeuse, sou- à l'insu de l'artiste, sous l'impul- intime du cœur. » La plupart des res d'aujourd'hui auraient grand êt à se recueillir sur ces lignes, et diter le noble, l'émouvant exemple frent la vie et l'œuvre du peintre , auteur du *Naufrage de l'Espoir.*

ous voulez en savoir davantage

thèse de Mme de Prybram-Gla- est le seul ouvrage de langue fran- consacré à C. D. Friedrich (Paris, . Bonne documentation biographi- mais l'analyse des œuvres est un colaire. Le livre d'Albert Béguin, e Romantique et le Rêve, *contient es bonnes citations de Carus et de ich. Cet ouvrage demeure indispen- à qui veut approcher le Romantisme nd. On pourra consulter aussi Réau:* La Peinture romantique lemagne *(Cahiers du Sud, 1937) et Focillon,* La Peinture au XIXe s.







-contre, de gauche à droite: Cas- vid Friedrich: Naufrage de l'Es- ns les glaces. *1824. 98×128 cm. de Hambourg.* En contemplant *1819. 35×44 centimètres. Musée sde. Ci-dessus, à droite, Max* Forêt et soleil. *1926. 114×146 cm. Collection particulière. « Aucun peintre romantique, pas même Friedrich, ne s'est conformé au programme formulé par Ludwig Tieck (1798) :* Si j'étais peintre... je ferais appel à tous les spectacles visibles du monde, j'emprunterais à chacun son trait le plus étrange pour en faire un tableau qui saisirait le cœur et les sens, qui susciterait l'étonnement et l'épouvante, et dont on n'aurait jamais connu ni contemplé l'équivalent. *Il se trouve réalisé* à la lettre *par un de nos plus grands contemporains, lui-même originaire de Cologne, Max Ernst. »*

Du nouveau sur Gauguin

PAR MAURICE MALINGUE

On a tout dit sur lui... Peut-être pas !



Le Compotier bleu, *par Paul Gauguin. 22×29 cm. 1890. Cette huile sur carton appartient à un collectionneur anglais*

Les prix atteints par les œuvres de Paul Gauguin ont fait sortir de quelques collections où elles se trouvaient depuis plus de soixante ans, un certain nombre de toiles presque toutes inconnues. Jamais photographiées, elles avaient été offertes ou cédées directement par l'artiste à des amis dont les familles s'en dessaisirent seulement ces dernières années. Nous en connaissons encore qui, depuis très longtemps, n'ont jamais quitté la même collection, notamment des toiles et des dessins aquarellés des périodes martiniquaises et tahitiennes qui, pour diverses raisons, restent ignorés des amateurs.

En dehors de ces exceptions on sait généralement où se trouvent les œuvres de Gauguin. Celles de l'époque impressionniste, emmenées par sa femme ou envoyées par Emile Schuffenecker à Mette Gauguin, sont en majeure partie au Danemark. La France, la Suisse, l'Allemagne, l'Angleterre se partagent toutes les époques. Par contre ce sont les collections privées et les musées des Etats-Unis qui possèdent maintenant les plus beaux tableaux de Tahiti et des Marquises. Encore récemment, le Museum of Fine Arts, de Boston, déjà possesseur de la plus grande composition de Gauguin, *D'où venons-nous, que sommes-nous, où allons-nous*, s'est rendu acquéreur du célèbre bois sculpté *Soyez Amoureuses, vous serez heureuses*, depuis

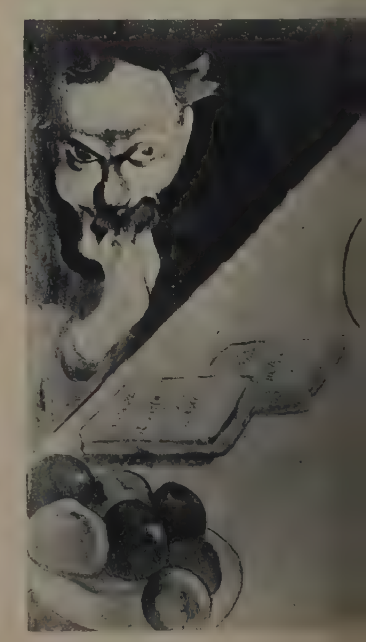
Portrait de Meyer de Haan *par Paul Gauguin. Coll. Shaw McKean, Boston.* ►

Page ci-contre : Portrait charge de Paul Gauguin, par lui-même. *Cette huile sur panneau, laissée par Gauguin entre les mains de Marie Poupée est aujourd'hui à la National Gallery of Art de Washington.*

1891 dans la famille Schuffeneck propos duquel l'artiste écrivait à l Bernard : « C'est aussi comme scul ce que j'ai fait de mieux et de étrange. Gauguin (comme un mo prenant la main d'une femme q défend, lui disant : soyez amou vous serez heureuse. »

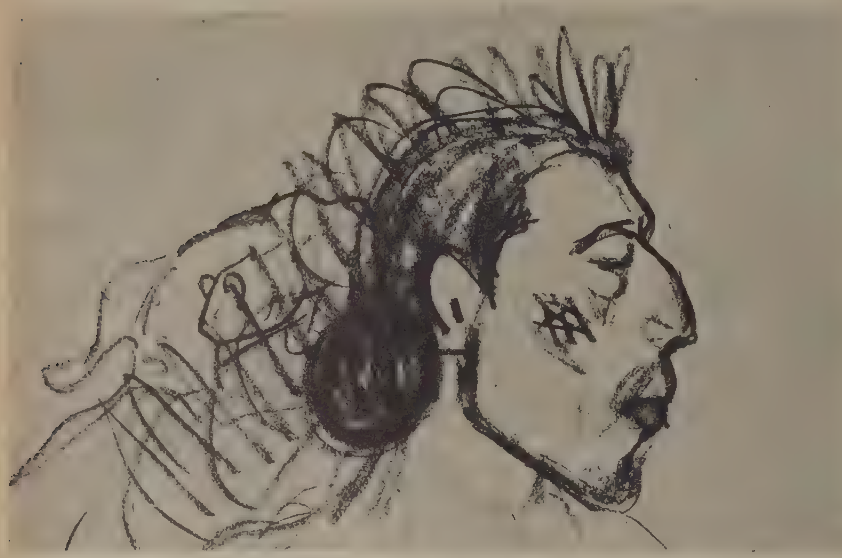
Le chef-d'œuvre inconnu de Gauguin semble, *a priori*, difficile couvrir, d'autant plus que, de océaniennes, le peintre adressai toiles à son ami Daniel de Mon lequel se chargeait de les monte châssis et souvent de les signer, de les remettre à Ambroise Vollа

Il existe néanmoins des toiles d' 1891, dont on a perdu la trace souvenir. Jean de Rotonchamp, l mier biographe de Gauguin, (éd. 1906) une version de *La F Schuffenecker* portant l'inscriptio vote pour Boulangg... » différen celle très connue (Malingue p. éd. 1948) de l'ancienne collection




89
Go

sukata, exécutée au printemps 1889. Cette toile, dont le propriétaire est inconnu, n'a jamais été photographiée ni reproduite. *L'Eveil du Printemps*, intitulé par Gauguin *La Perte du Pucelage*, pour qui avait posé sa maîtresse Juliette Huet, décrite également par



Portrait de l'artiste par lui-même, *extrait d'une feuille d'études au crayon noir. Gauguin en Indien! Obsession du primitivisme chez le peintre. N'écrivait-il pas du Pouldu à Emile Bernard, en août 1890: « Moi je me promène en sauvage en cheveux longs... J'ai fait quelques flèches et je m'exerce sur le sable à les lancer comme Buffalo Bill. »*

Jean de Rotonchamp, qui la considérait perdue, avait été, en réalité, achetée à la vente du 18 février 1895 par le comte Antoine de la Rochefoucauld et



Danse Bretonne, *par Paul Gauguin. 19×86 cm. 1889. C'est la seule représentation de ce genre qu'on connaisse.*

conservée dans une pièce éloignée de son hôtel particulier. Il ne montrait à personne ce tableau inachevé, pâteux et terne. Mais en 1947, cette toile, vendue par la famille la Rochefoucauld, puis très restaurée, réapparaissait sur le marché parisien avant d'entrer, il y a deux ou trois ans, dans une grande collection américaine.

On sait qu'au début novembre 1884, la famille Gauguin quitta Rouen pour Copenhague. L'artiste pensait subsister plus facilement au Danemark, grâce à la représentation des toiles « imperméables et impourrissables », Dillies & Cie de Roubaix. Est-ce pour se libérer des avances faites par la société et réclamées plusieurs fois en 1885, que Gauguin fit le portrait de M. Dillies et lui remit deux aquarelles peintes sur le papier à lettres de la fabrique, ainsi qu'un tambourin, toujours en possession de ses descendants.

Une vente récente, dans laquelle se trouvaient des œuvres de Gauguin (peintures, dessins, sculptures), de Jacob Meyer de Haan et de Charles Filiger, a ramené l'attention sur le séjour de Gauguin et ses amis à l'auberge de Mlle Marie Henry, au Pouldu. C'est le 2 octobre 1889 que le peintre, fuyant Pont-Aven — où il retourna quand même de temps à autre, Marie-Jeanne Gloanec lui faisant crédit — un Pont-Aven encombré d'artistes et de « baigneurs », demande l'hospitalité à Marie Henry, dite Marie Poupée, qui tenait le minuscule Hôtel de la Plage, dans le voisinage immédiat de la mer. Gauguin trouvait au Pouldu, désertique à souhait, la solitude nécessaire à son travail et la possibilité d'une existence quotidienne totalement libre.

Pendant plus d'un an, jusqu'en vembre 1890, Gauguin, le Hollan Meyer de Haan et l'Alsacien Ch Filiger, installés dans cette théb se livrent à une activité pict intense. Si la nuit, Meyer de H ancien fabriquant de biscuits, qu bon disciple, règle les additions, fi parfait amour avec Marie Poupé Gauguin avec la bonne « à la r d'Auray », le jour les amis vont pl leur chevalet dans la campagne long des plages et des falaises.

Durant cette longue période, e coupée de joies matérielles et de d tions — Gauguin fume, boit, aime, qu'il le désire, mais ne vend que 925 fr. de peinture; il a 42 ans — tiste expédie ses meilleures toiles à P chez le marchand Goupil, qui les ex sans trouver d'amateurs et garde, un appentis transformé en atelier, dont il n'est pas entièrement sati afin de les reprendre plus tard. M de Haan, qui admire aveuglément guin, suit fidèlement les principe maître et tente de peindre, dan manière, environ trente-cinq toiles vont également s'entasser dans l'at Quand il pleut, Gauguin sculpte sabots, des petits tonneaux où l'on une Martiniquaise assise à terre et Bretonne conduisant ses canards 35). Il décore aussi des pots à beur céramique.

Ce séjour idyllique prendra fi novembre 1890. Meyer de Haan re chercher de l'argent en Hollande famille lui avait coupé les vivre sans savoir Marie Poupée enc décédera sans être revenu au Po Quant à Gauguin, sans ressources vant plus de trois cents francs hôtesse qui ne lui cachait pas son lité, il abandonnera ses toiles à l'au et regagnera Paris, afin de prépare premier départ pour Tahiti.

Revenu à Pont-Aven en mai Paul Gauguin tentera de récupér fond d'atelier. Marie Henry ref de le lui rendre, le peintre la pours devant la justice de paix de la ville réclamant « ses dessins, pein et sculptures » dont le buste de M de Haan. Débouté, il fera appe 14 novembre 1894, le tribunal de

ı Breton près d'un tombeau, *par Paul Gauguin. 28×33 cm. C'est un de ses premiers essais de stylisation, suivant les prin-*
le la synthèse établis par Emile Bernard dès 1887. Ci-dessous à gauche: Tonneau entièrement sculpté sur son pourtour par
ın. Haut. 37 cm. Diam. 31 cm. D'un côté une Martiniquaise assise, de l'autre, Bretonne conduisant ses canards, chiens poursui-
vant une oie, porc, coq, feuillages. Traces de polychromie.

rendra un jugement définitif ıant Marie Henry dans ses droits, ınt dans les attendus que « le Gauguin n'était pas fondé de er ce qu'il avait laissé volontai- à l'hôtel, du fait qu'il ne pouvait ses frais de pension ». Me de Cha-maillard, du barreau de Châteaulin, avec Me Piedoyé, avoué, défendaient Gauguin, tandis qu'un autre avoué, Me Ruban, assistait Mlle Marie Henry.

Mlle Marie Henry d'abord, et ensuite Mme Ida Cochennec, fille de Meyer de Haan et de Marie Poupée, mariée à un instituteur de la région, nous avait autrefois décrit minutieusement la décoration de l'auberge pendant le séjour des peintres. Nous savions que, sur le mur, face à l'entrée, Gauguin avait accroché, à droite, *Une Vue de Pont-Aven*, prise de Lez Avans, et, à gauche, *Les Foins*. Une toile martiniquaise, *Le Paradis perdu*, surmontait la porte de la buvette. Les panneaux supérieurs des portes s'ornaient des portraits de Gauguin (à gauche) et de Meyer de Haan, les deux très caricaturaux, peints à même le bois. La porte d'entrée était marouflée dans sa partie supérieure d'une toile intitulée *Bonjour monsieur Gauguins* (sic), et, dans le bas, d'une peinture faite directement sur le bois, intitulée *La Femme Caraïbe*.



La cheminée s'ornait du grand buste en bois représentant Meyer de Haan, sculpté et peint par Gauguin, à côté duquel se trouvait un plâtre coloré, *Négresse de la Martinique*. Une *Danse bretonne* cachait l'imposte de la cheminée.



La Plage du Pouldu, *par Paul Gauguin. 74×92 cm. 1890. Pierre Bonnard, qui séjourna à l'hôtel de Marie Henry, fit ur raccord à cette toile. Bonnard offrit à son hôtesse quelques aquarelles. Gauguin aimait cette plage désertique.*

Et naturellement on voyait sur un mur, dont il occupait la meilleure place, le *Portrait de Marie Poupée allaitant sa fille Léa*, par Meyer de Haan, auquel Gauguin semble avoir quelque peu collaboré tant dans son graphisme que par ses conseils.

Indépendemment de ces quelques tableaux de Gauguin, cités par Mlle Marie Henry et dont le peintre, suivant son habitude, recouvrait les murs partout où il logeait, nous connaissions l'existence d'une partie des œuvres que Meyer de Haan lui-même avait laissées au Pouldu lors de son retour en Hollande.

Il s'agissait de celles appartenant personnellement à Mme Ida Cochennec, après que sa mère eut procédé, en 1924, au partage des toiles entre elle et sa demi-sœur Léa, née d'une liaison antérieure à celle du Hollandais.

Pour des raisons familiales, semble-t-il, les Cochennec n'avaient jamais parlé de la collection possédée par Léa et emmenée par elle à Toulon en 1924, lors de son départ définitif de Bretagne.

Or, cette part d'héritage de Léa a fait l'objet de l'importante vente organisée par Me Raoul-Pierre Oury, assisté de M. Jean Cailac et Mlle Paule Cailac, à l'hôtel Drouot, le lundi 16 mars 1959. Pour la première fois, Meyer de Haan passait aux enchères publiques, avec huit toiles, atteignant 760 000 fr. pour un *Paysage du Pouldu, au verger*, et 1 360 000 fr. pour une *Cour de ferme au Pouldu*. A cette même vente, *La chapelle Saint-Maudé du Pouldu*, une gouache (0,38×0,29) de Gauguin avec, au verso, *une étude de saule*, plafonnait à 3 600 000 fr., une décoration pour un dessous de plat à 1 700 000 fr., son tonneau sculpté à 2 001 000 fr. et Filiger — mort en 1930 à Plougastel, dans une affreuse misère — montait jusqu'à 300 000 fr. pour une petite aquarelle.

Si, jusqu'à la vente du 16 mars, nous ignorions que Léa détenait une partie des toiles du Pouldu, il n'en était pas de même pour la collecti[...] Mme Ida Cochennec. En février [...] à la Galerie Kléber, lors de l'exp[...] « Gauguin et ses amis », organis[...] nos soins malgré les difficult[...] moment, nous avions exposé p[...] première fois quelques Meyer de [...] dont l'*Autoportrait*, no 61 bis du [...] gue, *La Cafetière aux poires*, no [...] *Le Pichet bleu avec quatre poi[...]* révélant aux amis de l'art.

A cette occasion M. L. Coch[...] gendre de Marie Henry nous [...] autorisé à prendre la copie [...] « Notice sur Meyer de Haan [...] peintures » qui donnait la desc[...] de toutes les œuvres du peintre [...] dais possédées par sa femme. [...] s'élevaient à douze toiles et une [...] ture sur panneau de bois. Les [...] deux autoportraits, quatre étu[...] fleurs, cinq natures mortes, un p[...] du Pouldu et un paysage parisi[...] *Panthéon vu de Montmartre*. Les C[...] nec conservaient aussi la fameuse [...]

bots et la palette du malheureux
e. La Notice faisait état également d'un Emile Bernard: *Trois têtes* *ysannes en coiffes de deuil de Pont-* ayant peut-être appartenu à Gauguin, d'une gouache sur plâtre, *Ange* *uirlande*, et d'un vase breton par ?, d'un pichet en grès avec des de décoration par Gauguin, ainsi *Une Ferme bretonne au bas d'une* longtemps attribuée à Jean Verqui, après une conversion retentie, termina ses jours au monastère ictin de Beuron en Allemagne.
sont ces toiles qui viennent à leur le passer en vente le 24 juin dernier à l'hôtel Drouot, totalisant de enchères. A cette même vente venant d'autres membres de la e Marie Henry se trouvaient un de croquis au fusain et le fameux de Meyer de Haan par Gauguin, que le beau *portrait de Marie* *e allaitant sa fille Léa* par de Haan, nir des jours heureux de 1890.
t ainsi que les œuvres abandonnées es deux artistes dans la petite ge du Pouldu sont aujourd'hui ètement dispersées.

es toiles de Meyer de Haan sont enant toutes répertoriées, celles de in semblaient définitivement per- Interrogé plusieurs fois par nous- M. Cochennec avait toujours lu évasivement, évoquant toute- ne documentation jamais communiquée, mais conservée par sa belle- Léa. Or les enfants de Léa ont vé ces vingt-deux photographies res de Gauguin, tirées en 1895. épreuves, jaunies par le temps, aimablement à notre disposition, projettent un peu de lumière sur les toiles du Pouldu.

Il est malheureusement impossible de reproduire en totalité ces documents, car certains sont très effacés, mais leur description s'impose en respectant le numérotage original.



Pêcheurs de goëmons, *par Paul Gauguin. 28×32 cm. 1890.*

1 *Bretonne au bas d'une falaise*, 1890. Huile sur carton. 40×32 cm.

2 *Les Foins*, 1890, huile sur toile. Signé à droite: P. Gauguin 89. 44×36 cm.





3 *Le Paradis perdu*, 1890, huile sur toile. 46×55 cm. C'est une évocation de la Martinique. Dans un décor tropical, trois personnages, dont une femme nue, le dos recouvert de sa longue chevelure.

Le Paradis perdu *par Paul Gauguin. 46×55 cm. 1890. Dans la solitude du Pouldu, Gauguin évoque-t-il la Martinique ou pense-t-il déjà à la vie tahitienne dont Achille Arosa, le frère de son tuteur Gustave Arosa, qui avait séjourné dans les îles, lui avait parlé dès 1873. Dans la colonne,* Portrait d'Aline Gauguin, *par Paul Gauguin. 13×17 cm. 1889. Un autre portrait de la mère du peintre se trouve dans la collection Walter Geiser, à Bâle.*

4 *Vue de Pont-Aven*, prise de Lez Avans, 1889. Huile sur carton. 70×54 cm. Signée en haut à droite P. Go.

5 *Pommes vertes dans une coupe bleue*, 1890. Huile sur carton. 22×29 cm.

7 *Sabots* de Gauguin sculptés et peints. 13×33 cm. Sur le dessus des sabots, dans un cercle, sont sculptées de petites Bretonnes.

8 *La Plage du Pouldu*, 1890. Huile sur toile. 74×92 cm. La mer cerne de gros rochers. Au premier plan, à droite, assises sur une vache, deux femmes nues dont une de dos. Cette toile a été coupée et rentoilée avec un léger raccord par Pierre Bonnard, lors de son séjour à l'auberge en 1891. Voir page 36.

9 *Rochers sur la Plage*, 1889. Huile sur carton. C'est la première ébauche d'un tableau.

10 *Portrait du peintre Meyer de Haan*, 1889. 80×53 cm.

10 A *Portrait charge de l'auteur*, 1889. huile sur panneau de bois. 80×53 cm. Signé à gauche, 1889.

10 B *Bonjour monsieur Gauguins*, 1889. Huile sur toile marouflée sur un panneau de bois. 78×57 cm (ci-contre).

11 *Danse bretonne*. Planche de bois peinte à l'huile ayant servi de linteau de cheminée. 19×86 cm., épaisseur 3 cm. A droite, un personnage avec un cochon. A gauche, deux hommes et trois femmes en costume breton, dans une ronde dont le mouvement est étonnant (voir page 34).

12 Deux décorations pour un dessous de plat, aquarelle et gouache. De forme ronde, diamètre: 27 cm., représentant des Bretonnes, des fruits, des fleurs stylisées.

15 *Chapelle Saint-Maudé au Pouldu*, 1890. Gouache sur carton (réparation d'une déchirure dans le clocher). Au verso, *Etude de saule*. 38×29 cm.

16 *Pardon près d'un tombeau*, 1889. Huile sur carton. 28×33 cm. (voir page 35).

17 *Pêcheurs de goëmons*, 1890. Huile sur carton. 28×32 cm. (voir page 37).

Bonjour Monsieur Gauguins, *par Paul Gauguin. 78×57 cm. 1889. Première vers[…] célèbre tableau. Cette toile à l'ironique s, couvrait le panneau supérieur de la port[…] trée de l'auberge du Pouldu.*



18 *Vaches et Paysanne dans un chemin creux*, 1890. Huile sur carton, 28×32,5 cm. Une paysanne de dos ayant à ses côtés deux vaches, dont une de face. Dans le fond un paysage.

19 *La Maison du pendu*, 1890. Huile sur carton. 27×35 cm.

22 *Vue de la plage de Bellangenay*, 1889. Huile sur carton. 31×42 cm.

23 *Portrait de la mère de l'auteur*, 1889. Huile sur carton, 13×17 cm. Une femme en buste dont les traits ressemblent à ceux de l'œuvre très connue *La mère de l'artiste*, de la collection Walter Geiser, de Bâle (Suisse).

Portrait de Marie Henry allaitant sa fille Léa, *par Meyer de Haan. 1890.*

24 *La Pêche aux goëmons*, 1890. Hu[…] carton. 17×14 cm. Au premier[…] à droite, des pêcheurs tirant[…] filets. Au loin la mer.

25 *Négresse de la Martinique*. Plâtr[…] en vert foncé. 1889. Hauteur, […]

L'authenticité de ces documen[…] peut être discutée. Ils se trouv[…] avec des dessins, des feuilles d'[…] à la mine de plomb reproduisan[…] enfant et Gauguin en Indien, ven[…] 16 mars 1959. A cette même va[…] nous retrouvons, de toutes les o[…] décrites, un Gauguin conservé […] famille de Marie Henry, la *Ch[…] Saint-Maudé*, ayant au verso une […] de saule, apparaissant dans *Va[…] Paysanne dans un chemin creux* (r[…]

tude de ces photographies permet
aire d'intéressantes constatations.
ux tableaux très connus y figurent.
git du *Portrait de Meyer de Haan*
) se trouvant aujourd'hui dans la
tion Q.A. Shaw Mc Kean, à Boston
Portrait charge de Paul Gauguin
ui-même (nº 10 A) de la collection
er Dale, à la National Gallery of
e Washington (voir pp. 32 et 33).
photographie nº 16 est un *Pardon*
près d'un tombeau, dans le décor
forêt dont la stylisation s'appa-
à celle utilisée en 1888 par Emile
ard pour *Madeleine au Bois d'A-*
Quelquefois reproduite sous le
Calvaire breton, cette toile a appar-
à Armand Parent.

cours d'un voyage en Angleterre,
avons retrouvé la nature morte
es vertes dans un vase bleu (nº 5).
estaurée, elle s'intitule maintenant
mpotier bleu (voir p. 32). D'après les
gnements que nous avons pu obte-
lle serait passée entre les mains
nand Parent et de Vollard, pour arri-
es dernières années, dans une gale-
ndonienne d'où elle a été reven-
un grand collectionneur anglais.

photographie nº 24 *La Pêche aux*
ns est l'ébauche avec des variantes
etonnes ramassant du goëmon du
ang Museum d'Essen.

deux décorations pour un dessus
t (nº 12) sont entrées: la première
es joies de l'Amour, dans la collec-
e Mr et Mrs Justin K. Thannhau-
New York. La deuxième, *Les folies*
mour, dans une autre collection de
ork. Les clous qui fixaient au mur
uarelles ont laissé des traces visibles.
s avons découvert le nº 25, *Né-*
le la Martinique, plâtre peint, dans
ection Perlman de New York.

tefois, la photographie la plus
ante porte le nº 10 B et révèle
ence d'un second *Bonjour mon-*
Gauguin. On connaît l'œuvre célè-
Musée de Prague, inspirée à l'ar-
par le *Bonjour monsieur Courbet*,
ncienne collection Bruyas, qu'il
vu avec Vincent van Gogh,
tpellier (ci-contre). Au sujet de
oile, nous avions toujours pensé
u ses dimensions, 113×92 cm.,
vait jamais recouvert le panneau
ur de la porte d'entrée de l'au-
de Mlle Marie Henry, comme on
it généralement.

s son catalogue de l'exposition
in, organisée en 1949 à l'Orange-
n Leymarie prenait le tableau de
pour celui du dessus de porte
fusion inévitable — mais confir-
nos affirmations en écrivant:
certains témoignages, il existe-
e réplique de ce tableau. »

ocument que nous publions est
mment l'esquisse du tableau de
e modifiée par Gauguin dans
sion définitive. Les dimensions
Bonjour monsieur Gauguins — on



Bonjour Monsieur Gauguin, *par Paul Gauguin. 113×92 cm. 1889. Cette toile — version définitive du sujet reproduit page ci-contre — lui a été inspirée par l'œuvre de Gustave Courbet qu'il admirait. Musée de Prague.*

remarque l'ironique *s* — qui occupait véritablement le dessus de porte sont de 78×57 cm. La disposition générale des deux toiles est à peu près la même, les différences ne portent que sur des détails. Sur la toile de Prague, la Bretonne est vue de dos, la barrière plus courte, l'inscription est à droite. Gauguin est davantage imposant, farouche dans la nature qui l'entoure. Celle du Pouldu est ébauchée, avec l'inscription à gauche, la Bretonne de profil sur le bord de la toile et la barrière plus longue. Le paysage lointain est confus.

Que sont devenues ces œuvres bretonnes de Gauguin, gardées par Marie Henry en règlement de sa dette, et qu'elle avait vendues préférant, de ce fait, ne jamais en parler, ni montrer les photographies! Quelques-unes avaient été achetées par Ambroise Vollard, d'autres, y compris le *Bonjour monsieur Gauguins*, par les Galeries Barbazanges en 1919. Mais presque toutes ont disparu sans laisser de traces.

Souhaitons qu'elles réapparaissent dans un avenir plus ou moins lointain, dissipant le mystère qui les recouvre.

Si vous voulez en savoir davantage

Lisez Les Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis, *recueillies et présentées par Maurice Malingue (Bernard Grasset, éditeur) témoignage émouvant des espoirs et des souffrances de l'artiste.*



Moser: Peinture. *1959. 97×120 cm. Coll. Galerie Jeanne Bucher.*



Wendt: Peinture. *1959. 65×81 cm. Coll. Galerie Paul Fa*



Nallard: Peinture. *1959. 73×100 cm. Coll. Gal. Jeanne*

Le choix d'un critique

Répondant à notre enquête, R. V. Gindertael présente Wilfrid Moser, Louis Nallard et François W. Wendt

par occasion, le critique est amené der d'un choix aussi restreint que lont je prends ici la responsabilité, orte qu'en soient connues toutes sons, les intentions précises et la . Pour éviter tout malentendu, je lonc déclarer d'emblée qu'en choi- trois peintres parmi tous ceux moignent également à mes yeux a vitalité de l'art actuel, je n'ai pas tant envisagé de les valoriser exclu- ent. Sans doute les œuvres de ces sont de celles que j'aime particuliè- t, mais que l'on veuille bien croire champ de ma prédilection est beau- lus étendu, même si je refuse la re complaisance éclectique en rai- mon engagement passionné dans ure picturale de notre temps. C'est ent mon souci d'assumer pleine- a prise de conscience en laquelle venture prend sa dimension hu- qui a incliné mon choix.

n'explique.

n peut considérer que, désormais, s nouvelles générations, tout se près l'art figuratif mais également l'art abstrait, les propositions es par leur généreuse diversité souvent en contradiction et uent un état de grande confu- en est de même pour les com- res favorables ou dénigrants qui nt consacrés. Et en ce tournant les pires atteintes sont souvent à la peinture dont l'efficacité qu'à son sens élémentaire se t alors déniés. Tandis que d'une timorés entendent que la recher- uelle se développe maintenant figuration et l'abstraction quand ouhaitent pas délibérément un l'art figuratif traditionnel, l'on à l'opposé que la nécessité 'actualiser l'art pour assurer sa ité d'expérience vitale, aboutit en plus d'un endroit à dénaturer complètement la peinture, soit que certains l'égarent sur des pistes excentriques dans l'ambition d'atteindre à leur propre transcendance ou simplement à la recherche de vains effets spectaculaires qui sont pour eux les gages d'une avant-garde (illusoire), soit, entre diverses aberrations, que d'autres s'exagèrent les propriétés expressives et subversives de matériaux inusités ou de techniques nouvelles dont les surprises s'épuisent vite en répétitions, quand ce n'est pas seulement leur naïveté qui se stupéfie de stupéfiantes et spécieuses sublimations de la matière brute ou de gestes non moins bruts. Je me répète, je le sais. Mais on ne dénoncera jamais assez souvent les déviations irréfléchies et les entreprises concertées de détournements responsables de la grande confusion présente.

J'admets volontiers que certaines expériences hétérogènes agissent comme ferments dans la situation actuelle et que les antagonismes qu'elles peuvent provoquer ont le mérite de tenir en éveil les esprits et les énergies au point crucial de l'évolution. Pourtant il me paraît nécessaire que nous nous attachions à dégager de l'effervescence confuse du moment le centre de gravité du corps vivant de la peinture actuelle. Je m'y suis efforcé à maintes reprises, chaque fois que j'ai vu se préciser une manifestation de la peinture dans sa voie naturelle qui est celle d'une expérience « poétique » du monde au niveau de la condition humaine, en d'autres termes une tentative de constituer en unité temporelle l'être et l'univers par le seul accomplissement de l'acte de peindre et avec les moyens spécifiques de la peinture. Mais je ne puis me dissimuler les difficultés qu'il y a à se faire entendre, quelles que soient la clarté de nos vues et la force de notre conviction: le vocabulaire est impuissant à traduire les réalités de l'art; la syntaxe la plus subtile ne peut y aider. « Les mots ne diront jamais ce qu'expriment les couleurs », nous a prévenu le grand peintre Bissière. Aussi, puisque l'occasion m'en est donnée, plutôt que de développer encore de vains propos sur la nouvelle peinture qui me semble devoir poursuivre « naturellement » l'expérience picturale entreprise depuis l'éveil de la conscience humaine et les premiers actes de l'instinct créateur, préférai-je, cette fois, en proposer simplement quelques illustrations. Telle est l'intention qui m'a fait choisir, en exemples, trois peintres parmi les plus conscients des exigences, des libertés et des difficultés de la nouvelle situation. J'aurais pu sans doute en choisir trois autres, ou six, ou vingt, ou cent, car ils ne sont pas les seuls à réaliser des œuvres valables et à assumer le présent et l'avenir de la peinture. J'ai cru préférable de les désigner, eux trois, parce que leur maturité (ils appartiennent à la génération des plus de quarante ans) et l'irréprochable continuité de leur développement m'est une garantie du bien-fondé de leurs affirmations et de leurs refus. Leur fermeté m'apparaît bien plus courageuse et audacieuse que les menées subversives et les prestidigitations qui permettent à tant d'autres d'attirer sur eux l'attention et, dans l'immédiat, de gagner à tous les (mauvais) coups. D'autre part, ces trois se distinguent aussi par leur confiance dans les vertus propres de la peinture, de la plupart de ceux qui, présents comme eux à la pointe du dépassement des conceptions échues et déchues, accusent cependant par moments des hésitations ou quelque retard et n'échappent pas toujours aux tentations et aux sophismes dont j'ai dénoncé le danger.

Moser : Peinture. *1959. 97×130 cm. Coll. Gal. Jeanne Bucher.*

MOSER

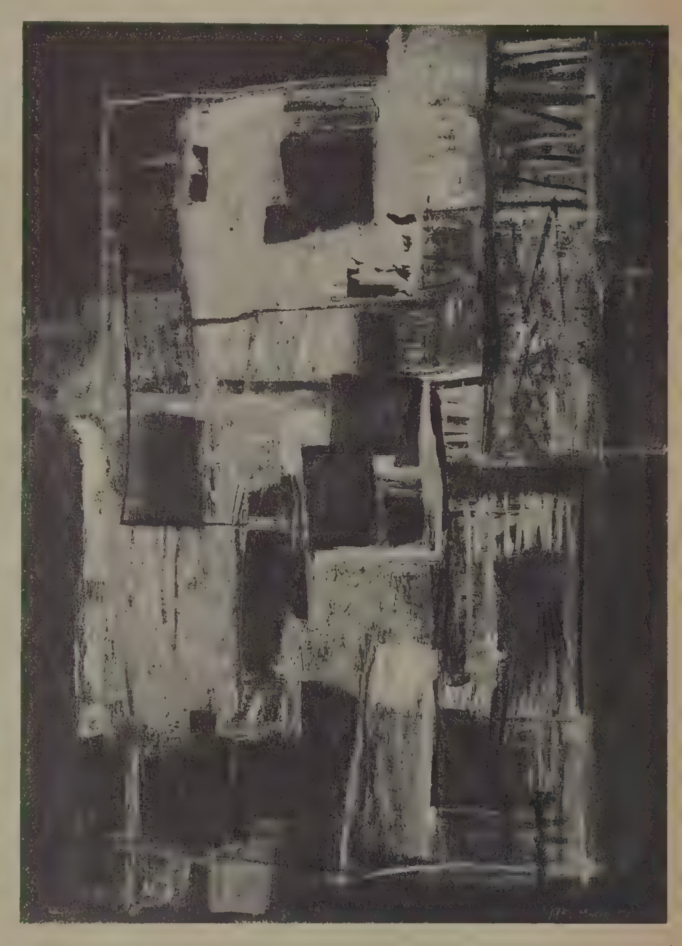
C'est certainement dans l'œuvre de Moser que le caractère *actif* de la peinture actuelle se manifeste de la manière la plus évidente. Que l'on ne s'y trompe pas, cependant. Il ne s'agit pas là de l'effusion quasi automatique d'une quelconque « peinture d'action ». Le tempérament foncièrement dynamique de Moser le porte certes aux réactions rapides et fortes, à l'expression spontanée et, de plus, son intuition est indéniablement l'élément moteur de son entrée en matière, en matière picturale,



Moser : Peinture. *1957. 89×116 cm.*

s'entend. Mais Moser possède aussi un esprit déductif rant qui contrôle ses élans premiers, non pour les arrêter dévier, mais bien pour les mener plus loin qu'ils ne pour- atteindre par leur seule force et pour les enrichir, à chaque , de nouveaux acquis mûrement réfléchis et éprouvés. dualité dans la constitution de sa personnalité ne laisse 'entretenir en lui un tourment constant, une insatisfaction ete qui n'est pas pour lui le moins fécond de ses états. haque fois qu'il dépasse son inquiétude, c'est-à-dire chaque u'il se livre à corps perdu au combat des formes et des urs, de la matière et de la lumière, Moser se retrouve cet univers très particulier qui lui appartient en propre qu'il est constitué par la somme de ses sensations vécues sent forcé, pour se définir lui-même en tant qu'homme et e tel, d'agir sur cet univers, de le mener toujours plus près totale expression picturale et de l'empreindre d'une r humaine plus intense.

'ai choisi sans hésiter de donner en exemple la peinture oser, c'est que, comme celle de ses deux camarades — en des profondes différences qui les séparent — elle réalise quivoque ni moyen terme le dépassement égal de la tra- figurative et de la conception abstraite. Il n'y a pas à se er, bien qu'elle ne représente absolument rien de façon le, qu'elle ne soit pas basée sur des correspondances terme e avec le monde extérieur (les artistes s'expriment volon- ainsi aujourd'hui), cette peinture n'est pas abstraite, -dire de pure conception et strictement séparée de la . Elle ne peut se définir non plus par une interprétation, ansformation plus ou moins volontaire de certains aspects . Elle dépend véritablement d'une intégration aussi ue que subjective du réel naturel (ce pléonasme est aire pour éviter toute allusion au surréel) à l'acte de e. L'on pourrait dire même que, chez Moser, la nature est e sa nature, sa complexion, tant sa sensibilité porte l'empreinte indélébile des sensations qu'il a vécues et dont il avoue être obsédé au point qu'il a l'impression de refaire sous leur impulsion, depuis des années, les deux ou trois mêmes tableaux afin d'égaler l'intensité du choc reçu. Comme elles remontent en lui du fond de sa mémoire et de sa conscience, dans ses tableaux ces sensations tentent de percer les couches successives que sa technique personnelle à la détrempe lui permet de multiplier jusqu'à ce que, dans la substance picturale, s'organisent définitivement, mais sans perdre leur mobilité, les tensions des valeurs et les structurations nerveuses qui sont les traces d'une élaboration suractivée. Baroque, pourrait-on dire de cette peinture violemment animée comme sous la poussée de forces internes. Baroque, certainement, mais ni plus ni moins que toute la peinture actuelle et que toutes les peintures aux époques les plus libres de la vie des formes quand celles-ci cherchent une nouvelle existence et une nouvelle signification.



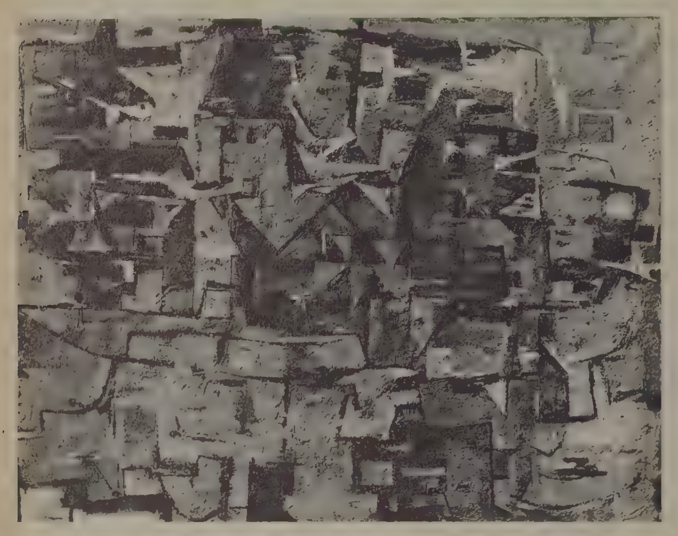
▲ *Moser :* Peinture. *1955. 100×73 cm. Coll. particulière, Paris.*



Moser : Peinture. *1955. 114×146 cm. Coll. Gal. Louis Carré.*

NALLARD

La démarche picturale de Nallard est sensiblement la même que celle de Moser, encore que leurs caractères et par conséquent leurs personnalités soient presque en opposition. Si l'hyperémotivité de Moser le porte fatalement à accentuer la puissance expressive de son art, la force calme de Nallard tend, non moins nécessairement, à un équilibre constructif. Evitons pourtant de





Ci-dessus, Nallard : Peinture. *1959. 59×100 cm. Coll. Gal. Bucher.*
Plus haut, Nallard : Peinture. *1953. 73×92 cm. Coll. du Closel.*

voir dans le premier un pur romantique, dans l'autre un rationaliste, car ce serait disjoindre systématiquement en deux tendances contradictoires la peinture actuelle dont la solidarité ne peut être entamée à ce point par les divergences individuelles qui s'entendent au contraire sur les données et les buts essentiels. Comme Moser, en effet, Nallard « construit au-delà de toute apparence, un univers saisi à la source et au terme entièrement vécu de l'acte de voir », ainsi que son ami C. Krief l'avait clairement compris dès 1953 et si bien exprimé que je m'en voudrais de ne pas le laisser poursuivre : « la toile est expression voulue, totale d'un homme lentement engendré par son œuvre m
Elle possède ainsi la densité continuelle d'une tension
défaillance, la rigueur et la tenue d'un développement o
que. Espace spirituel aux structures déconcertantes, el
vision intérieure coextensive des formes mêmes qui la
surgir au monde, prenant l'existence en charge jusqu'à la
morphose. Cruellement présente dans son devenir inqui
haute discrétion, son énigme fraternelle même, la toile in
lyriquement l'inéluctable souci d'être. »

La conscience de sa sensibilité au monde extérieur est
leurs impérative et Nallard n'hésite jamais, lorsqu'il ress
nécessité de contrôler la « vérité » de son travail, à faire un
vers quelque climat ou à en découvrir un autre afin d
imprégner. Ce fait n'implique pas la moindre dépendance
tive, bien au contraire, car il est évident que Nallard der
seulement à la nature, à ces terres brûlées de soleil qui l'at
(n'oublions pas qu'il est né sous le ciel nord-africain), de con
la réalité des gammes chaudes de rouges, de bruns et de j
violents et sourds qui lui sont naturelles comme s'il les p
en lui. Mais ne les porte-t-il pas réellement? ne sont-elle
la transmutation picturale du sang qui coule dans ses
et gonfle ses muscles, de son sang dont les battements dé
aussi du rythme des pulsations qui animent et donnent vie
peintures? Jamais Nallard n'éprouve le besoin de s'accr
d'accrocher sa composition à quelque détail d'identificati
sujet. Dans ses premières toiles les plus dessinées, celles
la construction s'appuyait encore, à l'instar des synthèses
tes, sur des géométries concertées, dans d'autres dont la
turation s'était faite plus tard d'une extrême minutie d
jeu serré des éléments, il n'est jamais possible de discer
moindre manifestation de reconnaissance à un objet
Il ne s'agissait toujours pour le peintre que de précis
mouvements rythmiques en attendant de pouvoir leur d
une entière liberté, ainsi qu'il y est parvenu dans ses
des dernières années.

On pourrait penser qu'une certaine prudence s'est man
dans l'évolution de Nallard, mais il faut voir plutôt d
retenue une volonté réfléchie de rester fidèle à la grande



Nallard : Composition. *1955. Collection Perrenoud, Paris.*



Nallard: Peinture. *1958. 65×81 cm. Coll. Gal. Jeanne Bucher.*

e la peinture française et à ses qualités fondamentales
 et de mesure. J'insiste sur ce point, puisque je n'ai
ropos que de fournir des exemples caractéristiques, afin
ntrer que, dans les meilleurs cas, ce respect filial, dirais-je,
as inconciliable avec le plus libre développement de l'aven-
icturale contemporaine à laquelle il peut donner une
assurance contre tous risques... inutiles.

ue j'ai dit de la volonté réfléchie de Nallard ne doit pas
roire à une préméditation excessive de ses œuvres ni
boration intellectuelle de celles-ci. Nallard lui aussi fait
up plus confiance à son intuition qu'à son raisonnement,
 départ d'une toile que pour reconnaître les voies de son
nement. Ce n'est pas lui qui a dit (c'est Georges Braque)
près ceci: « Un tableau c'est peut-être une idée motrice qui se manifeste; en cours d'exécution, le tableau s'affirme et prend sa propre vie. C'est quand l'idée est perdue que le tableau est terminé, qu'il devient une réalité, qu'il existe de lui-même »; mais il pourrait le penser.

Oui, la peinture doit exister d'elle-même, mais en même temps qu'elle, c'est l'homme qui se découvre à lui-même et aux autres. Cette identité dans la manifestation n'est-elle pas la raison d'être initiale de l'art (consciente ou inconsciente, qu'importe) et sa profonde réalité, oubliée pendant quelques siècles sinon de rares artistes, et qu'il importe à l'art actuel de rejoindre, en évitant, autant que faire se peut, les détours et les culs-de-sac?

A ceux que la perte du sujet inquiète, Nallard et quelques autres apportent cette réponse positive: l'homme et le tableau ne font qu'un, l'humanité et la peinture se confondent.





Ci-dessus, Wendt: Peinture. *1953. 60×73 cm. Coll. part. Paris.*
Plus haut, Wendt: Peinture. *1955. 146×114 cm.*

WENDT

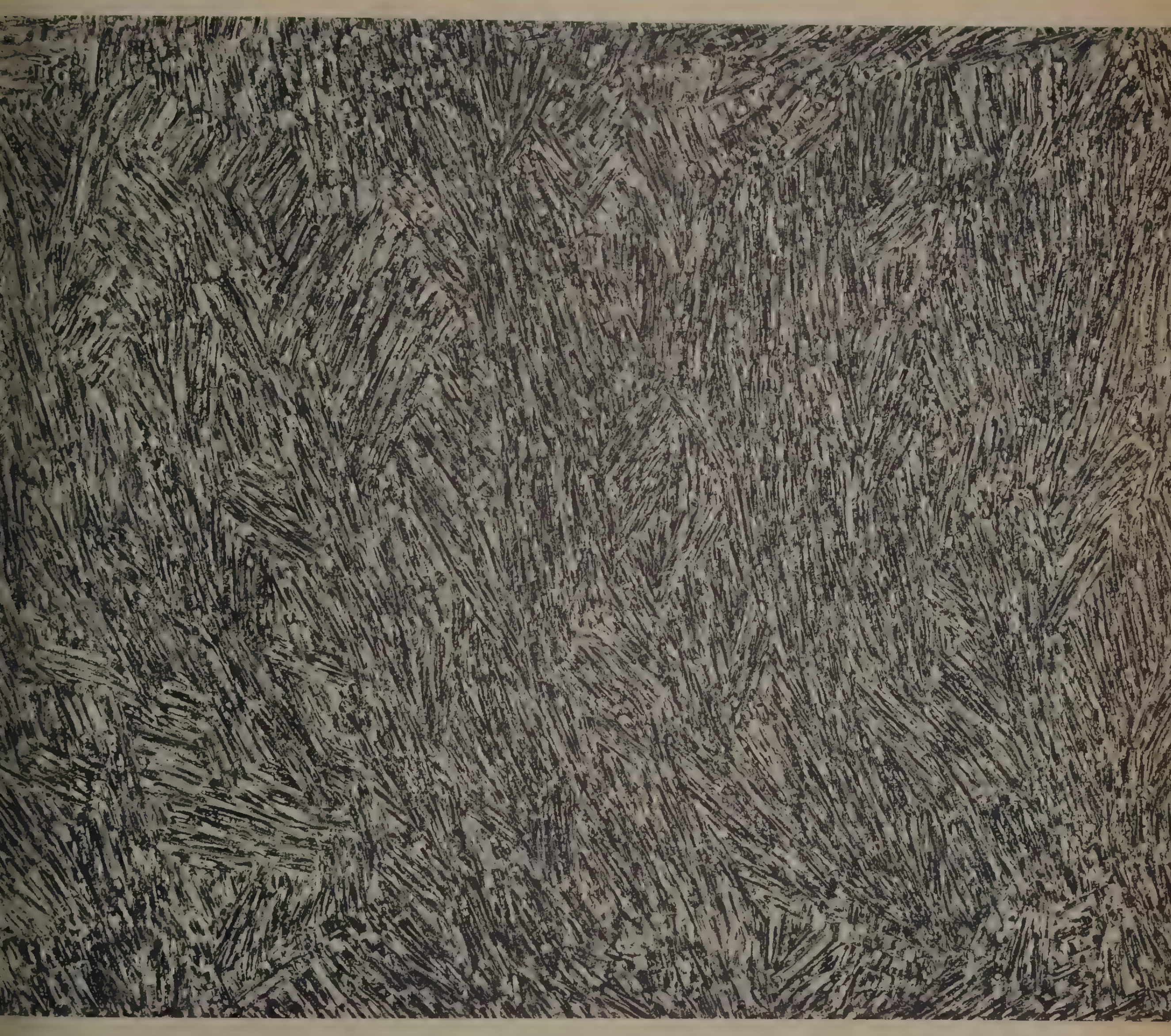
Wendt, lui, avait accepté un moment les disciplines abstraites dont il avait eu connaissance déjà dans son pays d'origine; mais très vite il s'était avoué que la signification nouvelle donnée à l'acte esthétique par les valeurs ontologiques acquises ou senties exigeait une plus profonde identité du fond et de la f dans l'œuvre d'art et que cette identité, empêchée par la ration, était, en fait, encore contredite par les exigences forr des règles syntaxiques basées sur les théories fondamental l'art abstrait. « Nous devons arriver, s'était-il dit il y a longt déjà, à une synthèse où ni la couleur, ni la forme, ni le co ne soient absents... Ou bien chercherons-nous toujours que recettes nouvelles pour partager les plans, fragmenter les faces ou entasser les matières? Ou enfin, s'agit-il plutôt de être peintre, peindre? » En décidant ainsi, pour lui, de la mauté de l'acte de peindre, il avait accompli l'un des pre ce dépassement de la conception abstraite qui définit la situ actuelle. Ayant reconnu donc dans l'acte de peindre la bilité de l'accomplissement de l'être en situation dans son é mais également tributaire des constantes de la condition hum il devait se référer à l'idée d'intensité pour définir le pri facteur d'efficacité de son art et c'est réellement vers une grande intensité qu'a tendu constamment son développe personnel. En conséquence d'une ascèse prolongée et réflexion assidue, il est parvenu progressivement à une co liberté rythmique accordée aux valeurs expressives d'une leur tonale et d'une écriture picturale très directe et dont il réduit parfois les modalités à une texture serrée et structure cadencée, afin de la concilier avec l'unité spatia semble bien être son objectif final.

Si, apparemment, sa peinture ne se distingue de ce Moser ou de celle de Nallard que par son austérité et sa dé et si elle poursuit avec eux une progression dans la voie « relle » retrouvée, il ne peut être question de la faire dé comme les leurs d'une quelconque impulsion reçue du extérieur et élucidée. Car certainement Wendt, à l'encon ceux-là, n'envisage à aucun moment de confondre da tableau la peinture et les phénomènes naturels ou les sens du réel. Si la nature est quand même présente dans son c'est beaucoup moins dans la mesure où celle-ci en est



Wendt: Peinture. *1954. 46×65 cm. Coll. G. Réal, Ascona.*

parce qu'un ordre commun détermine le milieu physique espace mental de l'homme qui se conjuguent pour devenir eu de l'œuvre d'art, matérialisation active d'une existence. conscience. Et c'est ainsi que, dans une peinture qui refuse toute autre justification que son évidence, un homme rend compte de sa présence au monde et exhausse la condition humaine.



Wendt: Peinture. *1957. 97×130 cm.*

pour cela que, depuis bientôt dix ans, la volonté de cons- en unité temporelle l'être et l'univers dans le seul accom- nent de l'acte de peindre, permet à Wendt d'atteindre une continuité remarquable à la réalité vivante de la re. L'œil et l'esprit largement ouverts sur un espace nesurable sinon illimité, un espace qui est proprement espace » avant de devenir sur la toile, pour celui qui la e, une étendue naturelle, Wendt rend extrêmement le dans chacune de ses toiles, par la tension d'une structu- serrée dont la densité reste le plus souvent presque impon- e, l'intensité de son accomplissement et la lucidité de sa

Wilfrid Moser, né à Zurich en 1914, a satisfait d'abord son besoin d'action en des voyages plus ou moins aventureux (Maroc, Espagne, Paris). Il est revenu définitivement à Paris en 1945, pour peindre.

Louis Nallard est né le 11 juin 1918 à Alger, de parents français (ascendance paysanne bourguignonne). Peint depuis l'âge de douze ans. S'est fixé à Paris en 1947.

François W. Wendt est né à Berlin en 1909. A fait des études universitaires (philosophie, lettres, histoire de l'art) et commencé à peindre en même temps. Est arrivé à Paris en 1937.

Waddesdon Manor



PAR PHILIP JAMES

Cette demeure anglaise, qui renferme des meubles et des objets rivalisant avec ceux de la Wallace Collecti
vient d'être léguée au « National Trust »



n destin inéluctable semble faire
araître chaque année quelques-uns
es « châteaux » anglais qui, s'ils ne
bent pas entre les mains de mar-
ds de biens, changent d'identité
devenir institutions ou musées
rts au public. C'est ainsi qu'un
bre alarmant de collections d'art
ont trouvées dispersées. Une légis-
n récente s'attache à préserver les
célèbres collections privées en
urageant leurs propriétaires à léguer
omaine public leurs maisons avec
ce qu'elles contiennent. Le gouver-
nt confie le soin de ces demeures
e administration indépendante, le National Trust, dont la politique consiste à conserver autant que possible le climat de maisons habitées.

Une telle préoccupation est essentielle lorsqu'il s'agit d'un ensemble harmonieux comme celui de Waddesdon Manor. Grâce à l'un des legs les plus généreux qui ait jamais été faits à l'Angleterre, la demeure est désormais accessible au public. C'est à James de Rothschild, fils du baron Edmond et petit-neveu du premier propriétaire de Waddesdon, le baron Ferdinand, qu'on doit cette initiative généreuse.

L'ensemble, d'une remarquable unité, est à la fois un abrégé du goût Roth-

▲
Plaque de Sèvres ornant la porte d'un secrétaire. *Le mobilier Louis XVI de Waddesdon comporte un ensemble important de tables et de cabinets incrustés de plaques de Sèvres. Ce décor était particulièrement apprécié par l'ébéniste Martin Carlin dont le travail est admirablement représenté ici, notamment par le secrétaire, dont nous reproduisons un ornement.*

Page ci-contre

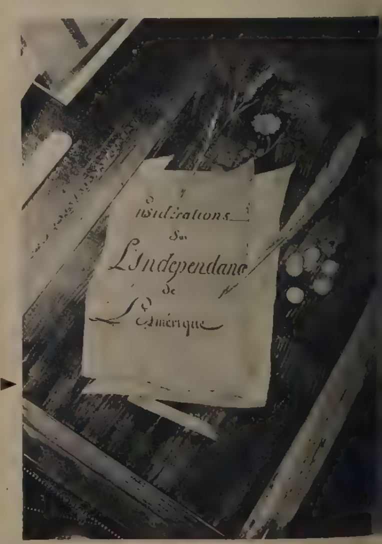
Façade nord de Waddesdon Manor, *montrant l'entrée principale. L'architecte a composé ce pastiche XIXe du style Renaissance en s'inspirant notamment de l'escalier de Blois et des tourelles de Chambord.*

schild et d'une extraordinaire réun
d'œuvres d'art, comparable en Ang
terre à la seule Wallace Collecti
Grâce à ce don, les styles rococo fr
çais et Louis XVI peuvent désorm
être étudiés aussi bien en Anglete
qu'en France même.

Le créateur de Waddesdon fut
baron Ferdinand de Rothschild, pe
fils du fondateur de la branche au
chienne. Un séjour en Touraine lui av
donné l'idée de construire sa mai
dans le style des châteaux de la Ren
sance française. En 1874, il achetait
Duc de Malborough quelque 1250 h
dans la vallée d'Aylesbury, région d
élue par cinq autres membres de
famille pour y construire leurs mais
de campagne. Le site et le plan
Waddesdon Manor sont également ext
ordinaires. Le baron choisit une coll
abrupte et dénudée, jaillissant de
plaine environnante et dont on
trancher la cime pour construire la m
son et ses terrasses. La colline fut ensu
abondamment plantée d'arbres d
adultes, traînés jusque-là par des at
lages de seize percherons achetés spé
lement à cette fin.

C'est à Hippolyte Destailleur, « ar
tecte du gouvernement » qu'échut ce
commande peu banale. Apparten
à une famille de bâtisseurs — son p
et son grand-père avaient été archi
tes des ducs d'Orléans — il avait
même fait les plans du Palais P
à Berlin et restauré Mouchy, Mainter
Mello et quelques autres châtea
Le corps de bâtiment principal (
page 48) fut achevé en 1883 ; le de
des tourelles et de l'escalier extér
s'inspire très évidemment des châte
de Blois et de Chambord. Si l'extér
est d'une fantaisie composite tout à
caractéristique du XIXe siècle, l'i
rieur, au rez-de-chaussée qui abrit
collection, est d'un XVIIIe siècle
pur. Aucune autre demeure angl
n'offre une telle juxtaposition du ro

▲
Le Salon rouge. *Des murs tendus de damas cramoisi et un somptueux tapis de Savonnerie, le plus ancien et le plus riche de couleur qui soit à Waddesdon, servent de cadre à des sièges recouverts de tapisserie de Beauvais, à deux commodes de Riesener garnies de très belles pièces de Sèvres et à un admirable miroir anglais au cadre sculpté et doré. Sur les murs, trois portraits en pied de Gainsborough, dont celui du Prince de Galles, futur Georges IV, est visible sur notre photographie. Le plafond, peint par De Witt et provenant d'une maison d'Amsterdam, représente l'Olympe et ses divinités. Motifs stylisés et naturalistes alternent dans le dessin du tapis où l'on reconnaît des symboles classiques : têtes de satyres et de béliers, trophées, initiales S.P.Q.R. En dépit de ses altérations, ce tapis peut être identifié avec certitude comme l'un des 93 Savonnerie exécutés pour la Grande Galerie du Louvre et livrés vers 1660 (voir l'Inventaire général des Meubles de la Couronne, 1663-1715, par J. Guiffrey).*



Ce détail de la marqueterie en trompe-l'œil *du bureau de Beaumarchais représente la page de titre d'un pamphlet dans lequel Beaumarchais encourage la France à reconnaître l'indépendance des Etats-Unis. De l'autre côté du meuble figure un autre titre « Le Mémoire justificatif de la cour de Londres » dans lequel Beaumarchais répond à Gibbons qui accusait la France d'avoir suscité la déclaration de guerre entre l'Amérique et l'Angleterre et soulignait comme particulièrement dérisoire le camouflage flagrant d'une organisation de distribution d'armes en société commerciale...* ►



Tête d'Apollon, *motif central de l'admirable tapis de Savonnerie garnissant le Salon Rouge (voir page ci-contre).*

ançais et du style néo-classique posrieur. Des objets de qualité égale kistent à la Wallace Collection, dans la ollection Jones au Victoria and Albert useum et dans les collections royales; ais, nulle part ailleurs, l'ameublement est aussi en accord avec le décor intéeur. Les quelques photographies que ous présentons en témoignent.

Cette impression d'harmonie est évimmment renforcée par les boiseries acées dans la plupart des pièces. Je ense notamment aux panneaux sculps et dorés comportant des médaillons ıx armes des Ducs de Richelieu et aux vissantes boiseries du Salon gris avec ırs trumeaux anonymes provenant, t-on, de l'hôtel Lauzun. Les rideaux toutes les pièces sont en velours de ênes, ou en soierie de Lyon. La upart des portières, écrans et lambreıins sont constitués par les célèbres ortières des Dieux dessinées par Auan... Une série de douze admirables pis de Savonnerie — clou de la colction — vient parachever la somptuoé du cadre. Il est rare, même en France, trouver, réuni dans une seule deeure, un ensemble aussi important et rigine aussi illustre. Lorsqu'on écrira istoire de la Manufacture Royale et des pièces, aujourd'hui si rares, qui en sortirent, l'ensemble de Waddesdon occupera une place de choix. Maintes découvertes ont déjà été faites à son sujet par Mme Jarry, conservateur au Mobilier National de Paris. Waddesdon conserve aussi deux « dessus de forme » en Savonnerie et un admirable paravent à six feuilles d'après des dessins de Desportes. Les Savonnerie du château ont, aux yeux du visiteur, un intérêt historique exceptionnel. Exécutés pour la Grande Galerie du Louvre, la Tribune du Roi à Versailles, ou « pour servir sous la table du conseil du Roi, dans la chambre de sa Majesté » à Fontainebleau, ils évoquent l'image des grandes figures de l'Histoire de France qui y ont posé leurs pieds.

On peut d'ailleurs imaginer ces mêmes personnages illustres auprès de certains autres meubles de Waddesdon, car la collection ne comprend pas moins de neuf pièces exécutées pour des clients royaux: bureaux à cylindre pour Madame Adélaïde et le Comte de Provence, secrétaire et petites tables à écrire pour Marie-Antoinette et Madame Elisabeth, commo-



▲ La chambre du Baron. *Cette pièce est dominée par l'énorme bureau à cylindres exécuté pour Beaumarchais en 1779 (voir détail au bas de la page ci-contre). Le meuble fut vendu en 1831, à Paris, dans une loterie; on a retrouvé dans un tiroir secret un des billets de cette loterie portant le prix du billet: 50 francs et celui du bureau qu'on attribuait à Riesener: 85 000 francs! Mais, le style du meuble est différent de celui des œuvres connues du célèbre ébéniste et il s'agit plus probablement d'un travail allemand anonyme. Les panneaux de marqueterie sont de deux manières tout à fait différentes. Les uns sont d'étroites compositions à motifs de natures mortes, évoquant pour un œil d'aujourd'hui les natures mortes peintes par Braque vers 1925. Les autres, qui ont été identifiées par M. Francis Watson, Directeur adjoint de la Wallace Collection, sont des transpositions en marqueterie de gravures classiques de Pannini.*



◄ Détail d'une des plus belles pièces du mobilier royal conservée à Waddesdon: *la petite table à écrire exécutée par Riesener pour Marie-Antoinette vers 1790. Elle porte l'estampille du Garde-Meuble de la Reine et du Petit Trianon. Ce meuble fait partie d'un ensemble comprenant une commode et un secrétaire daté 1790 et 1791 appartenant tous deux à la collection Frick de New York. Il fut acquis à la vente de Hamilton Palace en 1882. Les guirlandes de bronze ciselé sont d'une qualité et d'un style exceptionnels, qui font songer au plus grand ciseleur du siècle, Pierre Gouthière. Mais on hésite à se prononcer définitivement sur cette attribution, aucun document ne prouvant d'une manière absolue que Gouthière ait travaillé avec Riesener.*

des de Riesener pour les palais royaux, enfin l'admirable bureau plat exécuté pour Louis XVI par Beneman, d'après la partie inférieure du bureau du Roi. Charles Cressent est représenté par la fameuse commode ayant appartenu à la collection de Hamilton Palace, par deux autres commodes et probablement par deux bureaux, un beau régulateur, au mouvement signé de Lepaute, et un somptueux entre-deux orné d'L entrelacés en bronze doré. Deux petites tables en marqueterie d'Œben, une commode en laque noire par Montigny, une encoignure et un ravissant bureau en laque, du type dos d'âne, par J. Dubois, enfin, quatre tables et deux cabinets par Martin Carlin, incrustés de plaques de Sèvres, figurent parmi les pièces de la collection dues aux plus célèbres ébénistes du siècle. Le cabinet de Carlin (voir page ci-contre) est un des plus beaux exemples du genre qui existent.

L'ameublement comprend également plusieurs ensembles de sièges et de canapés garnis de très belles tapisseries.

La collection de porcelaine de Sèv[res] conservée à Waddesdon est d'une impo[r]tance qui ne le cède en rien à celle [des] meubles et des tapis. Quelques pièc[es] de premier ordre portant les « L » ent[re]lacés et une autre lettre, utilisés à Sèv[res] pendant trois ans, à partir de 17[5.] représentent brillamment la transiti[on] entre Vincennes et Sèvres. Citons nota[m]ment les deux magnifiques seaux en g[ros] bleu à réserves blanches avec décor d'[oi]seaux et de feuillages d'or d'une exqu[ise] finesse. *(Suite en page 7[.]*



Le Petit Salon. *Cette pièce est la plus importante de la demeure et elle abrite une belle collection de peintures dont le* Jardin d'Amour *de Rubens, trois portraits par Gainsborough et, audessus de la cheminée, un magnifique portrait d'*Emily Pott, *par Reynolds. La pièce ne comporte pas moins de quatre tapis de Savonnerie. Au premier plan, une des plus curieuses pièces du mobilier de Waddesdon sur laquelle les recherches de M. Pierre Verlet, Conservateur du Département des Objets d'art au Musée du Louvre, viennent d'apporter d'intéressantes précisions. Ce bureau plat, exécuté pour Louis XVI par Beneman en 1786, est une copie de la partie inférieure du fameux bureau fait par Riesener pour le Cabinet du Roi à Versailles, où on peut encore le voir aujourd'hui. Les bronzes en sont d'une exceptionnelle qualité — ils ont été dessinés par Martin, ciselés par Bardin, montés par Thomire et dorés par Galle. Sur les côtés, des cartouches ovales marquetés au monogramme du Roi. Les monogrammes du bureau de Louis XV ont, eux, été enlevés à la Révolution et remplacés par des plaques de Sèvres. A l'extrémité de la pièce, un énorme secrétaire en laque noire, comportant une pendule par Regnault. Ce meuble pose un problème de style : les bronzes en sont soit naturalistes, dans le style Louis XV transition, soit classiques dans le plus pur style Louis XVI. Des allégories et un gigantesque aigle sculpté surmontent ce meuble, qu'on dit avoir été exécuté pour Catherine II de Russie.*



Un aspect de la Galerie Ouest. *Les boiseries XVIII[e] si[ècle] à panneaux sculptés composent un cadre d'époque aux œu[vres] d'art rassemblées ici. La cheminée de marbre provient d'une m[ai]son conçue par Boffrand pour Jacques Bernard, neveu du céli[èbre] banquier Samuel Bernard. Au premier plan, une table, tra[vail] allemand ou autrichien, dont le plateau est en lapis-lazzuli [et] écaille de tortue incrusté d'un extraordinaire motif de na[cre]. A droite, une des plus célèbres pendules de la collection : [un] régulateur, orné de bronzes dorés et de figures représentant [les] quatre continents, dont le pied en marqueterie de Boulle est pe[ut-]être de A.-C. Boulle lui-même. A l'extrémité de la galerie, d[eux] commodes de Cressent ornées de marbres de Pigalle et de por[ce]laines de Sèvres.*

Page ci-contre

Cette petite pièce octogonale, *dont la boiserie Louis X[VI] provient de la villa du financier Nicolas Beaujon, est un c[hef-]d'œuvre d'harmonie. Des rideaux de soie crème brodée de fle[urs] rythment les murs recouverts d'une soie vieux rose à laqu[elle] fait écho la tapisserie de Beauvais recouvrant les sièges. Le [vert] pomme des vases de Sèvres se retrouve dans les plaques de por[ce]laine qui garnissent la table à écrire-cartonnier de Carlin, exé[cu]tée pour Marie-Antoinette à Trianon. Au mur, un Lancret et [un] portrait de Greuze. Un tapis de Savonnerie sable très pâle a[vec], à chaque coin, une fleur de lys sur fond bleu, complète l'ensem[ble].*





Nouvelle zone ou cités-jardins?

PAR FRANÇOISE CHOAY

Un programme de construction massive a abouti à créer dans la région parisienne des bâtiments souvent contestables. L'analyse de deux réalisations exceptionnelles montre à quelles conditions ce résultat aurait pu être évité

matière de démographie et de cons-on, on ne parle plus aujourd'hui de , mais de la Région parisienne. Celle-ci rend, selon la définition de l'article 48 ode de l'Urbanisme, les départements Seine, Seine-et-Oise, Seine-et-Marne nq cantons de l'Oise, dont les com-s sont devenues les véritables pro-ments de la capitale. Malgré les efforts écentralisation du MRL, la population Région parisienne atteint actuelle-8 500 000 habitants, c'est-à-dire qu'elle entre 18,3 % de la population sur du territoire. Plus de 25 % des indus-françaises y sont groupées et, attirés s hauts salaires, les nouveaux habi-affluent chaque année: 100 000 par 1954 à 1956, 200 000 en 1958.

gement n'est pas un simple abri

r loger les nouveaux venus, reloger abitants des îlots insalubres et des ubles vétustes, il a fallu construire, ythme accéléré et investir systémati-ent toutes les banlieues de Paris, un grand nombre avaient gardé un t semi-rural jusqu'en 1954. Cette date ente en effet l'année cruciale où, l'échec de sa politique tendant à l'afflux de population vers Paris, le ère de la Construction décida d'op-contraire pour un régime de construc-outrance.

programmes de construction ont été établis à deux échelons. D'une l'échelon municipal et intercommu-d a dressé des projets d'ensembles lement appelés « unités de voisina-t comportant de 800 à 1500 logements à 5000 habitants) avec les services nécessaires à leurs besoins. D'au-t à l'échelon global de la Région, les s du Commissariat à la Construction et à l'Urbanisme pour la Région parisienne ont commencé à définir un certain nombre de Grands Ensembles (Alfortville, Maisons Alfort, Massy-Antony, Vitry s/Seine, Stains-Saint-Denis, etc.). La notion de GRAND ENSEMBLE désigne, lorsqu'elle est employée conformément à sa définition officielle de janvier 1956, les nouveaux ensembles d'habitation de 30 à 40 000 habitants (8 à 10 000 logements) implantés sur des terrains acquis et aménagés par l'Etat et mis à la disposition des organismes de construction selon une procédure destinée à éviter la spéculation.

Si l'on ne considère que les chiffres, l'effort accompli par les différents organismes spécialisés, Offices municipaux ou départementaux de HLM, Offices de Logements Economiques et Familiaux, Caisse des Dépôts et Consignation, etc., apparaît considérable. Alors qu'en dix ans, de la Libération à 1954, 89 000 logements avaient été construits dans la région parisienne, le rythme de la construction annuelle est, actuellement, en passe d'y atteindre 70 000 logements par **an.** Mais si l'enquêteur vise au-delà des statistiques et des rapports officiels, s'il se rend **sur place,** sur les chantiers où des logements ont été et sont construits par milliers, à Aubervilliers, La Courneuve, Drancy, Bagnolet, Romainville, Créteil, Vitry, Fresne, Poissy, Chatenay-Malabry, Nanterre, Gennevilliers, Epinay, Stains, Massy, Sarcelles, etc., alors l'étude des réalisations lui montrera que quantité n'est pas synonyme de qualité. Dans la majorité de ces Ensembles ou Unités de voisinage, on semble avoir oublié cette vérité première selon laquelle pour avoir la moindre valeur, la moindre signification humaine, un logement doit d'abord être **habitable.**



Le règne de l'angle droit, la monotonie et l'absence d'horizons caractérisent le nouvel ensemble de **Sarcelles** (4000 logements)

nsemble de **Marly-Grandes-Terres,** hitectes ont aménagé un très beau ntérieur interdit aux automobiles, et point un prototype d'habitation nt (ossature de béton et cloisons-vec allèges d'aluminium teintées dif-ent selon les groupes de logement).

ge photographique Jean Lattes.

Dans le jardin intérieur de **Marly**, les enfants ont leurs terrains de jeux. L'implantation des unités de logement a été étudiée de à éviter la monotonie des lignes droites et à ne pas fermer la perspective sur la vallée de la Seine.

Un logement n'est pas un simple abri. Il a une fonction éminemment noble, il est lié à de précieuses valeurs humaines. Dans la vie urbaine moderne, où **l'homme public** est soumis à une mécanisation intensive qui le « conditionne » à un système de signalisation et de rythmes artificiels (circulation, communications, pointage d'horaires, machines), **l'homme privé** devrait retrouver la jouissance de son autonomie et de ses libertés fondamentales dans son logement. Mais la valeur de celui-ci est fonction à la fois de l'espace intérieur qui le définit et de l'aménagement de l'espace extérieur dans lequel il s'insère. Or que constate-t-on en fait, dans la majorité absolue des cas ? L'espace intérieur est compromis par l'absence complète d'insonorisation bien que le rôle traumatisant du bruit de la vie moderne soit devenu un lieu commun ; par la promiscuité à laquelle les habitants sont condamnés légalement par des normes de surface trop faibles ; par la carence des plans de « cellules » qui se préoccupent de grouper les canalisations plutôt que de séparer les fonctions de la vie familiale. (La pauvreté



Chaque immeuble de **Marly** possède une double entrée, donnant accès d'un côté aux parkings extérieurs, de l'autre au jardin intérieur. L'inversion des entrées dans les immeubles se faisant face, contribue à l'impression de diversité. Ici entrée côté escalier.

de leurs plans caractérise d'ailleur semble des logements, économiqu luxueux, proposés par l'architectur derne.)

Mais l'espace extérieur est aussi tant. C'est essentiellement sur lui qu ferons porter ici notre étude. On p définir schématiquement par les élé suivants : plan-masse et paysage an architecture ; organisation des élé nécessaires à la vie pratique et soc

Cités psychiatriques et villes concentrationnaires

L'analyse des réalisations de la B parisienne, permet, en étudiant l' extérieur, sous ces trois angles, de un véritable « type idéal », sous-jac divers ensembles.

En ce qui concerne le plan-mass paysage, la méthode généralement a consiste d'abord à aplanir le terrain raser tous les accidents, les vestig passé qui auraient pu apporter un é de vie ou de pittoresque. La verdure n'est pas toujours épargnée : les mas d'arbres centenaires en témoignent, ment à Beauregard (La Celle-Saint-C

le lieu d'opération idéal est une *tabula* Alors comme à Poissy (cité de Beau-d comprenant 2144 logements sur un n de 30 ha), comme à Vernouillet, Mureaux, à Sarcelles (ensemble de ogements dont plus de 4000 ont déjà onstruits par la Caisse des Dépôts), eut disposer les nouveaux bâtiments as au gré de la liberté que permettrait ence de toute contrainte extérieure, selon les principes d'une géométrie rigoureuse que monotone. En rase agne, on construit des rues intermina-qui se coupent entre elles à angle droit. fantaisie est bannie; des routes bien s et asphaltées introduisent les bien-le la circulation automobile au cœur de ouvelles cités dont on borne avec soin rizons. A Poissy comme à Sarcelles leurs, un mur rectiligne ferme toujours amp de vision et le paysage évoque bien le dessin d'aliéné que la cour de n. Enfin, ce luxe, la verdure, est parci-eusement distribué au gré de la même étrie débile, sous forme de pelouses est interdit de s'aventurer (A Beaure-La Celle-Saint-Cloud, la formule dis-e du « Pavillon » n'est même pas tie du jardinet privé qui la justifierait). ce qui concerne l'architecture, la ion n'est pas plus souriante. Les ents de type HLM, LOGECO ou , soumis à une législation financière ive, sont par là même systématique-régis par le principe du moindre architectural. Au pauvre : logement logement de pauvre. Construire des evient finalement pour les architectes esogne de choix, puisqu'il suffit en e de répéter à des centaines d'exem-une unité de logement ayant fait d'une étude trop souvent sommaire. ocessus aboutit généralement à éli-le structuralisme. La solution la plus ue consiste à utiliser les murs por-raditionnels, mais pas les matériaux nnels.

urpaing d'aggloméré triomphe. A l'ex-on l'enduit et on le recouvre d'une couleur qui sera chargée de tromper le monde sur le moment, et qui, dans la suite, sera la proie de toutes les lèpres. Le tout est troué d'ouvertures petites et régulières, munies parfois de balcons symboliques. Aucun point d'accrochage pour l'œil, aucun repère dans cette monotonie où chaque unité ne diffère de la voisine que par son numéro. Au gré des différents ensembles, cette unité est susceptible de diverses variantes : pavillon inspiré par un faux régionalisme comme à Beauregard ; immeubles à cinq niveaux comme à Poissy, Sarcelles, etc. ; tours allant jusqu'à 15 niveaux, et que la mode ordonne de mêler aux constructions plus basses pour symboliser la fantaisie et l'imagination ; casernes géantes, enfin, où l'homme n'est plus que termite ou fourmi comme à Fresne (La Peupleraie, 909 logements) par exemple. A cette énumération, il convient d'ajouter un autre type, assez fréquent, structurel cette fois. J'ai nommé ces misérables pastiches de l'unité d'habitation réalisée par Le Corbusier à Marseille, construites sans souci du site, sans lyrisme, sans rigueur et qui expriment seulement la tristesse et la pauvreté (voir Nanterre : 776 logements HLM). Il est bien entendu que nos critiques portent ici seulement sur la plastique des unités de logement. Nous n'aborderons pas le problème complexe du choix de la formule de construction, plus ou moins élevée. Si la construction en hauteur épargne le terrain, favorise les espaces verts et évite la dispersion des activités, il s'avère néanmoins que la vie dans de trop grandes unités où l'individu perd le sentiment de l'échelle humaine et de son individualité, et ne parvient pas à structurer un milieu social, présente de graves inconvénients. Il est certain aussi que l'extension des logements individuels sur de vastes terrains nuit à la vie sociale des habitants.

Enfin le problème de l'aménagement de la vie pratique et sociale s'avère le plus complexe. Nous ne mentionnerons pas ici les négligences à conséquences physiologiques, comme le déversement à Beauregard d'un égout dans ce marécage qui s'appelle pompeusement étang, et qui stagne à quelque 100 m. d'un groupe de pavillons. Nous n'envisagerons que des faits à incidence psycho-sociologiques. En règle générale la plupart des nouveaux ensembles d'habitation sont dépourvus de ces centres attractifs qui contribuent à diversifier et animer la vie quotidienne. En ce qui concerne le commerce par exemple, la fonction est assumée le plus souvent par un centre unique, le **super-market** : or, l'expérience prouve que les boutiques individuelles nombreuses et différenciées sont beaucoup plus favorables à l'harmonieux développement de la vie individuelle et sociale. De même, bibliothèques, salles de lecture, terrains de sports, sont de véritables organes nécessaires au fonctionnement d'une agglomération urbaine et dont l'absence fait de celle-ci une unité abstraite et non une réalité vivante.



A **Poissy**, des rues interminables et rectilignes, formées par la juxtaposition d'immeubles sans caractère, créent une ambiance concentrationnaire.



Un détail du terrain de jeux des enfants à **Marly-Grandes-Terres.**

En définitive, le paysage et l'horizon humain des nouveaux ensembles d'habitation constituent un milieu névrosant. Les adultes y sont brimés par la monotonie et l'indifférenciation de l'environnement, la carence de verdure et d'éléments naturels, l'absence de distractions et de vie sociale. Les enfants sont surtout sensibles à l'absence d'échelle humaine et de cadres de contrainte précis pour leurs activités.

En l'absence des repères familiers d'un paysage à leur mesure, ils se sentent perdus parmi les espaces anonymes et trop vastes qui entourent leur logis. Aussi finissent-ils dans une réaction d'auto-défense, par se soumettre à la discipline de ces bandes d'enfants dont le nombre ne cesse actuellement de croître. Les témoignages des médecins, assistantes sociales, commissaires de police concordent et vérifient l'intuition du visiteur : les maladies somatiques des anciens îlots insalubres sont remplacées, dans les nouveaux ensembles par des affections psycho-somatiques et mentales qui font actuellement l'objet de recherches de la part des sociologues et spécialistes de l'hygiène mentale, sous le nom de maladies de la vie urbaine et plus précisément maladies des Grands Ensembles (le lecteur pourra consulter à cet égard les travaux de Chombart de Lauwe, Houist, Hazemann, et tout particulièrement le numéro 72, d'avril dernier, de la Revue « L'Habitation »).



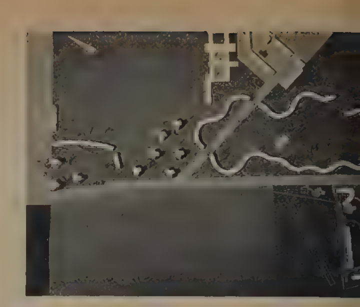
Les escaliers des tours bleues des Courtillières, élégants et spacieux, ne sont pas dans le style HLM.

Deux réussites

C'est pourquoi il nous a paru intéressant d'analyser ici deux exemples de nouvelles agglomérations, choisis parmi les rares exceptions au tableau décrit plus haut. Bien entendu il en existe d'autres. Ici et là le lecteur pourra constater des études réussies d'implantation et d'intégration dans la nature, des recherches structurales dans l'architecture, des efforts portant sur le choix des matériaux : à ce dernier égard, les façades donnent lieu à une série de solutions « propres » possibles, allant du rideau au remplissage de brique ou de tout autre matériau inaltérable. Les deux exemples choisis se caractérisent par leur qualité en tant que totalité. Nous ne les présentons pas comme des solutions d'une valeur absolue : ce sont simplement deux réponses à un problème, et elles montrent que le problème peut être résolu. Elles ont été élaborées dans **les mêmes conditions légales de prix et de normes** que les exemples analysés plus haut ; la seule différence a résidé dans la volonté passionnée des architectes de penser leur tâche comme problème et comme totalité et d'y apporter une réponse assez complexe et élaborée pour satisfaire à la multiplicité des exigences humaines en cause.

« Les Courtillières » de Pantin

L'ensemble des Courtillières de Pantin a été réalisé par Emile Aillaud. Le programme consistait à construire sur un terrain de 17 ha., 791 logements Economiques et Familiaux, et 432 logements HLM catégorie B. Le souci majeur de l'architecte a consisté, dans un endroit à l'origine plat et banal, à créer un authentique paysage et à offrir aux habitants, un de ces lieux tels que nous en offre habituellement le concours dans le temps des hasards naturels et culturels.



Maquette du plan-masse de l'en
des **Courtillières**, à Pantin.

La forme et la disposition des log
(tours et bandes sinueuses) ont été c
en fonction de l'espace urbanisti
réciproquement. Tout d'abord des
de terrassements ont permis de cré
vallonnements artificiels dans le fut
et d'éviter la monotonie dans le
des tours, en les situant à des
différents. Puis, l'architecte-urban
planté non pas de maigres pelouse
métriques et quelques arbres, ma
gazons irréguliers, une grande
rustique pour les enfants et plus
millier d'arbres ainsi que 1500 ar
aux essences diverses, formant des
bien individualisés : bouquets de co
rideau de peupliers, bouleaux. Les
ments économiques et familiaux so

Les HLM des **Courtillières** à Pan
été conçues sous la forme insolite
à forme d'étoiles à trois **branches**
structure est simplement formée
juxtaposition de trois cellules para
diques. Le revêtement de grès céra
pâle des facades, contribue éga
à l'aspect saisissant de ces imm



Vue d'une des fenêtres qui déc
à fleur de mur, les grandes **tours des**
tillières. Elles sont **incorporées**
panneaux de façade **préfabriqués**,
directement par grues, sans échaf.



Les Logécos des **Courtillières** ont la forme d'une immense courbe fermée, qui compose comme un rempart autour du grand parc central (5 ha.), planté de plus d'un millier de jeunes arbres. Toutes les maisons ont une double entrée donnant accès au parc intérieur et à la route extérieure. Les rez-de-chaussée sont occupés par les caves et dégagements. La polychromie très étudiée crée une curieuse répartition des immeubles en hauteur. Elle s'accordera particulièrement à la verdure du parc, qui était encore malheureusement en cours d'aménagement au moment où notre photo a été prise. (Voir le plan masse page 58.)



posés selon une immense courbe sinueuse et fermée, longue de 1 km, qui enclôt comme un rempart un parc central de 5 ha. Chaque unité possède une double entrée individuelle, l'une ouvrant à l'extérieur, sur les routes de circulation automobile, l'autre donnant accès au parc intérieur réservé aux piétons et où les enfants trouvent terrains de jeux et patinoires.

Si aux Courtillières l'intérêt plastique des logements économiques réside uniquement dans leur forme continue, insolite, les neuf tours de 13 niveaux, implantées en bordure de stades existants proposent une solution architecturale remarquable. Structure originale, bien individualisée en étoile à trois branches ; revêtements de façade inattaquables, en mosaïque de grès cérame bleu pâle ; disposition des ouvertures créant un jeu plastique permanent dans les façades : tous ces caractères seraient normalement



A Beauregard, l'égout — ci-contre — se jette directement dans ce que le plan-masse ci-dessus appelle un « étang ». La théorie est plus séduisante que la réalité...

l'indice du luxe, et non des normes économiques. Ils ont été rendus possibles par une étude préalable très poussée ; par la préfabrication industrielle intégrale des panneaux de façade en béton armé à la surface desquels ont été coulées les mosaïques ; enfin par la rationalisation du montage des façades, sans échafaudage, par grues tournantes construisant trois tours simultanément. La forme en étoile est donnée par la juxtaposition de trois boîtes parallélépipédiques contenant chaque fois une tranche d'appartements : cette disposition permet à l'intérieur des dégagements et escaliers spatieux et confortables qui donnent l'impression recherchée dans les immeubles dits de « grand standing ».

Enfin sur le plan de la vie sociale, l'architecte a conçu en un point raisonnablement distant des habitations les plus éloignées, une véritable place publique, plaisamment dallée et plantée de platanes. Le marché s'y tient et elle est entourée par des immeubles bas en équerre, dont les rez-de-chaussée sont occupés par des boutiques nombreuses et diversifiées.

A l'heure actuelle, les arbres sont encore petits et, lorsque nos photos ont été prises, le gazon n'était pas encore poussé. Cependant, il n'est que de se rendre sur pour constater que l'architecte-urb a su créer un ensemble dont la mon et l'ennui sont bannis et qui se pr comme un lieu insolite et poétique. une fois, il ne s'agit pas d'un luxe i la poésie quotidienne satisfait un aussi vital que le confort ou l'h matériels.





Les Grandes-Terres à Marly

nsemble de Marly (Grandes-Terres) réalisé par Lods, Honegger et Beufé. rogramme portait sur la construction 00 Logécos, sous forme d'immeubles q niveaux, et de moins de 15 m. de Cette condition était imposée par la mission des Sites (qui laisse impuné- construire Beauregard, Massy ou ny), pour préserver le site de... Ver- s; elle excluait le projet initial, dont nq bâtiments hauts libéraient 95 % du

problème était, au départ, différent de de Pantin. Il s'agissait de profiter ieux d'un site exceptionnel, à flanc teau, adossé à la forêt de Marly, avec ue admirable sur la vallée de la Seine 'à Paris. Le style d'urbanisme adopté eaucoup plus tranquille. Les archi- s ont essentiellement voulu préserver e illimitée, vers l'extérieur. Ils ont sé les habitations, non pas en rangs gnes, mais en décrochements, for- des squares irréguliers autour d'un et calme jardin intérieur. Une fois e les parkings de la circulation auto- le sont reportés à l'extérieur, et les ubles dotés d'une double entrée.

Le jardin intérieur très joliment dessiné est réservé aux piétons, traversé de sentiers dallés, et semé de terrains de jeux pour les enfants.

Cependant, l'élément le plus intéressant des Grandes-Terres réside dans leur architecture. Ici encore, le principe de discrimination du logement économique a été banni et le visiteur évoque immédiatement la « catégorie luxe ». La solution adoptée est la suivante: ossature de béton et paroi-rideau. Celle-ci est accrochée à une structure peu onéreuse, en bois. Le rideau lui-même est, au contraire, composé de ces deux matériaux de qualité, le verre et l'aluminium, que les intempéries n'altéreront pas.

Ce résultat a été rendu possible d'une part au niveau théorique par l'étude très poussée, en équipe, d'un prototype et des conditions de son industrialisation; d'autre part, au niveau pratique, par la fabrication industrielle du prototype, en grande série. Le grand nombre permet dans tous les cas d'abaisser le prix de revient unitaire de solutions très onéreuses en petites séries. L'ennui et la monotonie créés par la répétition du prototype sont évités à la fois par l'implantation, selon des groupes « décrochés » les uns des autres, par la variation de couleur des allèges d'aluminium qui individualisent les différents groupes, et le jeu asymétrique et raffiné des couleurs d'accompagnement qui soulignent les menuiseries.

Ces deux exemples montrent que la volonté, la recherche intelligente et l'imagination sont capables de vaincre une grande partie des obstacles qui contribuent actuellement à défigurer la région parisienne. Il importerait, qu'à tous les échelons, les responsables de son urbanisation en prennent conscience. Il importe également que le public soit averti de l'importance de ces problèmes et qu'il lutte de son côté contre la prolifération de ces nouvelles banlieues évocatrices d'univers concentrationnaires, lieux de névroses et de dégradation mentale.



Un type d'HLM assez répandu pastiche tristement l'unité de Le Corbusier. Celui-ci est situé à **Nanterre.** On voit devant la façade, la boutique unique, « supermarket », qui cumule indistinctement toutes les fonctions commerciales dans la plupart des nouveaux ensembles.



encore, **Fresne** était une commune ctère semi-rural. Deux magnifiques s subsistent encore à côté de ces ubles indifférenciés qui évoquent de esques termitières. (Nous publions détail des immeubles en chantier du ne de la Peupleraie: 909 logements.)

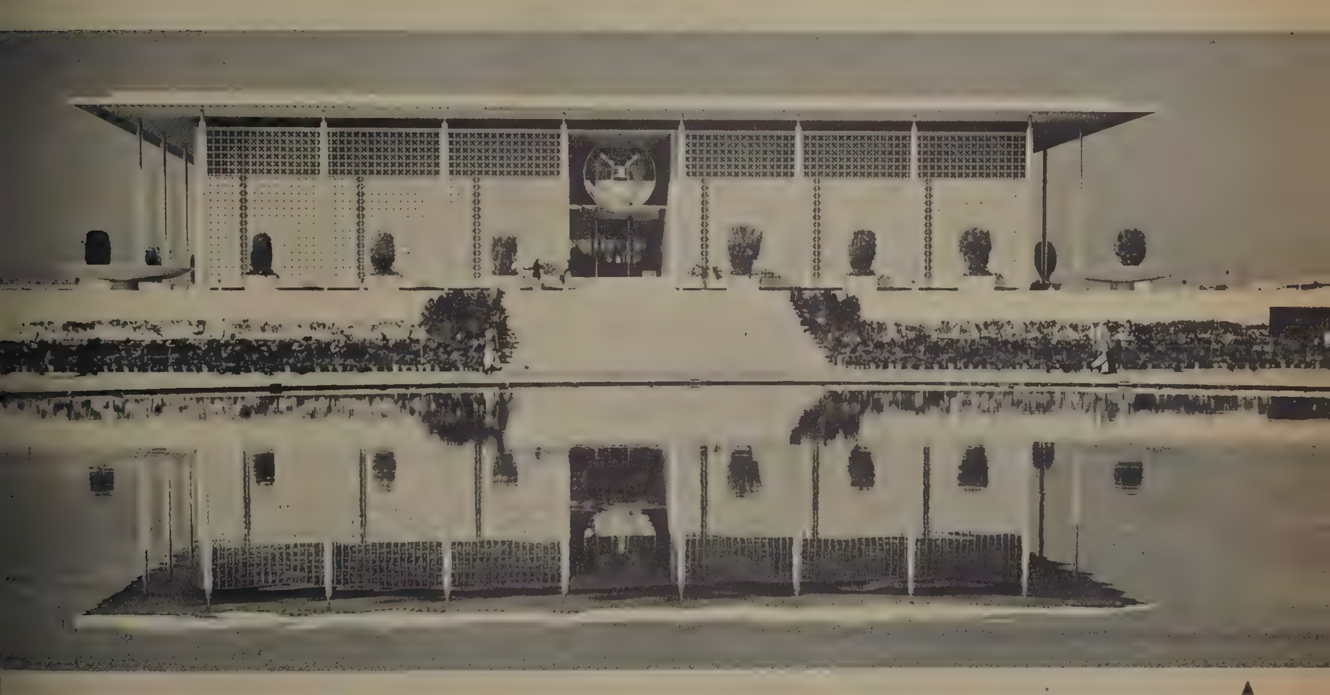


L'ARCHITECTURE

DE LA FIN DU XXe SIÈCLE

PAR CRANSTON JONES

Une exposition, organisée aux Etats-Unis, montre les formes et les structures vers lesquelles s'orientent les créateurs contemporains



▲

qu'il arrive aux Etats-Unis en 1938 y devenir directeur de la Section ecture à l'Institut de Technologie de s, **Mies van der Rohe** était connu l'un des créateurs et des organisa- es plus importants de la jeune archi- du XXe siècle. De 1930 à 1933, il irigé le Bauhaus. Son édifice le plus était alors le pavillon allemand uit pour l'exposition de Barcelone en A travers une grande économie de s, un choix de matériaux nobles et re liberté de conception, on pouvait aître dans ce bâtiment des affinités es créations du mouvement hollan- e Stijl et aussi avec les premières ns de F.-L. Wright.
que Mies van der Rohe se soit ssé au problème de l'établissement ans d'un gratte-ciel dès 1920, il dut e 1958 pour en construire un lui- C'est le **Seagram Building**, situé k av., à New York (page ci-contre). e, auquel Philip Johnson collabora ent, comporte 38 étages. La struc- est recouverte, depuis la base jus- sommet, de bronze et de verre teinté gris, ce qui en fait un des gratte-ciel les plus riches de matière qu'on ait jamais construit. Cette belle structure est encore rehaussée par la plaza d'où elle surgit et que constitue un pavage de granit rose où s'insèrent deux plans d'eau et des saules pleureurs. La simplicité et la dignité du Seagram sont l'aboutissement de 67 années d'évolution des formes du gratte-ciel, dont le point de départ fut le Wainwright Building construit par Louis Henri Sullivan à Saint Louis, en 1891.

En Amérique, les bâtiments et les plans étudiés pour l'Institut de Technologie de l'Illinois par Mies van der Rohe, ainsi que les appartements construits le long de Lake Shore Drive à Chicago sont de remarquables exemples des rigoureux principes estnétiques de l'architecte qu'il résume dans cette formule : « le moins est le mieux ». Le souci du détail, le raffinement des structures et la rigueur du module général, de même que la situation des édifices les uns par rapport aux autres, confèrent à ces créations une qualité de beauté qui leur est propre.

Formé par les maîtres d'architecture de Harvard et de l'Institut de Technologie du Massachusetts, **Edward D. Stone** s'imprégna d'architecture classique lorsque, après avoir acquis ses diplômes, il accomplit son tour d'Europe. Avec le Musée d'Art Moderne de New York, construit en 1939, Stone s'affirma comme l'un des meilleurs interprètes du style international. Il prouva ensuite son universalité et sa souplesse en établissant les plans d'un prototype d'hôtel de grand luxe pour les tropiques : le El Panama Hotel (1951).
Stone s'inspire de plus en plus des modèles classiques. Le Pavillon des Etats-Unis à l'Exposition de Bruxelles (1958) rappelait le Colisée. **L'Ambassade des Etats-Unis à New Delhi** (ci-dessus), conçue comme un hommage à la culture hindoue, est sans aucun doute sa réalisation la plus importante à ce jour. Le point de départ en est la forme du temple grec. Stone l'a complétée d'un réseau de terrazzolite servant d'écran à soleil, dont il a fait l'élément essentiel de l'édifice. Le motif de ce grillage évoque la dentelle de pierre des temples hindous et notamment du Taj Mahal.



Où en sont les bâtisseurs américains, ceux qui, tels Gropius, Mies Van der Rohe ou Breuer, sont venus d'Europe après avoir travaillé au fameux Bauhaus et ceux dont les débuts sont plus récents? Une grande exposition itinérante, qui est présentée en ce moment au Metropolitan Museum de New York, avant de visiter les principaux centres des U.S.A., répond à cette question. Intitulée « Créateurs de formes du demi-siècle », cette manifestation groupe des maquettes, des photographies et des clichés couleur de très grand format représentant 66 bâtiments réalisés par 13 architectes au cours de ces deux dernières années. C'est M. Cranston Jones, responsable des questions d'architecture à « Time zine », qui a conçu et organisé cett sition. Il a bien voulu analyser briè ici les tendances qu'elle permet celer:

Quand on examine les documen sentés, on s'aperçoit aussitôt que le tectes du genre école des Beaux-A perdu la partie. Les constructeurs d' d'hui s'orientent délibérément vers tion de structures toujours plus h Il y a là — et il est important de le soul une réaction très nette contre l'es rigueur qui présidait encore tout réce à l'édification de kilomètres de faça verre unies. Presque tous les proje

Eero Saarinen, fils de l'architecte finlandais Eliel Saarinen, s'est toujours attaché à la recherche de formes significatives. Dans cette voie, il applique à l'architecture un certain nombre de principes culturels et spatiaux. Pour chacune de ses réalisations, il choisit, au cours des discussions préliminaires au plan, une solution logique et un principe général qu'il suit avec rigueur jusque dans les plus petits détails. Pour le Centre Technique de la General Motors, à Michigan (1956), Saarinen a appliqué le style strictement défini par Mies van der Rohe, pour créer un ensemble somptueux dont l'atmosphère s'accorde à la recherche technique moderne. Avec l'Auditorium du M.I.T. (1956), l'architecte tenta une expérience audacieuse, donnant à l'édifice l'allure d'un huitième de sphère et suspendant à l'intérieur de cette coque en ciment des éléments acoustiques.

Le Ingalls Rink de l'Université de Yale (1958), destiné au jeu de hockey sur glace, est construit sur le principe d'une arche en forme d'épine dorsale. Des câbles supportent le toit du faîte jusqu'aux murs extérieurs, créant ainsi une forme étonnante qui évoque celle d'une barque Viking retournée. Un toit-auvent en ciment surplombe les portes de verre de l'entrée. (Voir ci-contre et ci-dessus.)

le béton précontraint et tirent parti étonnantes possibilités plastiques de natériau. Autre tendance importante uligner: la distinction entre l'architecte ingénieur disparaît de plus en plus; énieur joue un rôle essentiel, apportant architectes des solutions nouvelles et cieuses pour les éléments de structure que auvents, piliers en fuseau, coques urfaces gauches, etc...

ors que, depuis la révolution du aus au cours des années 1920, toute d'ornementation faisait froncer les cils des architectes « modernes », les ments reprennent de plus en plus leurs s sous la forme en particulier de grille ou de réseau ajouré en pierre. Le verre s'utilise avec plus de discrétion et en plans rythmés. Ainsi les bâtiments retrouvent un de leurs éléments traditionnels d'attraction, le jeu de la lumière et de l'ombre.

Symbolisme et évocation historique réapparaissent pour la première fois depuis bien longtemps. Les grands ancêtres de l'architecture contemporaine ont ouvert le chemin qui devait conduire à ce renouvellement de style. Le souci de plasticité manifesté par Le Corbusier à Ronchamp l'entraîna à construire une forme évoquant davantage un navire en proie aux flots qu'un parallélépipède sur pilotis. Frank Lloyd Wright a donné au Musée Guggenheim de New York, qui est encore inachevé, la forme inversée d'un gigantesque escargot. Le projet de Mies van der Rohe pour les bureaux du Rhum Baccardi à Santiago de Cuba a l'allure d'un temple avec ses frises sculptées et ses colonnes.

Certains bâtiments, tout récemment construits et d'autres, à l'état de projet, expriment ces nouvelles tendances au sein de l'exposition. Nous reproduisons ici les plus significatifs. Nous montrons aussi, en tant que charnière, le Seagram Building; ce gratte-ciel est en effet l'aboutissement des longs efforts de Mies van der Rohe vers la rigueur et, en même temps, le point de départ du nouveau style.





▲

Avant de devenir architecte, **Philip C. Johnson** était ce qu'il est convenu d'appeler un critique et un connaisseur. Il collabora à la première exposition importante d'architecture contemporaine réalisée au Musée d'Art Moderne de New York en 1932. Diplômé de l'Ecole d'architecture Harvard en 1943, il acquit vite une réputation d'architecte de grand talent avec la « maison de verre » qu'il se construisit en 1949, à New Canaan, dans le Connecticut. Biographe et collaborateur de Mies van der Rohe (il participa au Seagram Building), Johnson travailla à partir des thèmes de cet architecte, en les élargissant et les raffinant selon son tempérament.

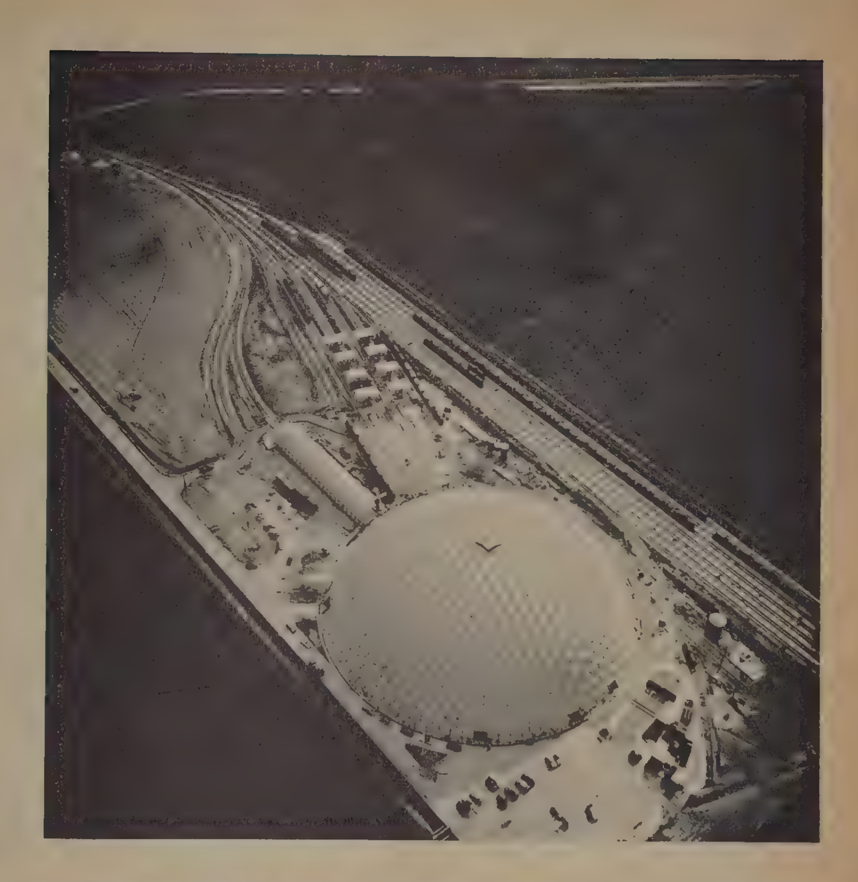
L'édifice reproduit ci-dessus, **« New Harmony Shrine »** à New Harmony dans l'Indiana, présente une structure en cloche. Le toit couvert de bardeaux s'inspire franchement des temples hindous. La structure en est tellement compliquée qu'il a fallu deux semaines à une machine I.B.M. pour calculer les composantes de ses courbes. Une Vierge sculptée par Lipchitz trouvera abri dans ce sanctuaire.

Wallace K. Harrison, l'un des
organisateurs et des chefs de fil
construction contemporaine, a par
trois des principaux édifices réalis
30 dernières années à New York : il
boré aux plans du Rockefeller Cente
l'exécution du Secrétariat des
Unies et coordonné les travaux du
Center for the Performing Arts.

La première **église presbytérienn**
truite par Harrison dans le Con
en 1958 (page ci-contre) tire la fo
sa structure de l'emploi de monta
béton disposés en éventail. Le
a été conçu avec la collaboration de
nieur anglais Felix Samuely. Les
exécutés par Gabriel Loire de C
sont utilisés selon le dessin de H
Le désir de l'architecte « d'emplo
matériaux nouveaux pour recréer
sanctuaire actuel quelque chose q
parente à la lumière colorée des
cathédrales gothiques », est ainsi

ci un remarquable exemple de la façon les formes architecturales nouvelles ent dériver de calculs abstraits d'ingé-. **R. Buckminster Fuller** dit de lui-e qu'il est « un laboratoire de recher-pour l'architecture ». Parmi ses pro-d'une originalité marquée, citons une on « Dymaxion », suspendue à un mât al, et le **dôme géodésique**, basé sur ystème de tétraèdre, qui représente les solutions les plus ingénieuses et lus pratiques pour couvrir de vastes ces sans recourir à des piliers de en. Le procédé est très fréquemment é pour l'édification de théâtres, centres éunions, usines et même banques. ée américaine emploie une version en nium et magnésium du dôme géodé-comme hangar transportable par avion stiné aux bases avancées.

emploi le plus spectaculaire a été ar l'Union Tank Car Company ; celle-Baton Rouge, en Louisiane, utilise un de 128 mètres de diamètre pour abri-es wagons-citernes. Pour un prix eur à 55 000 fr. le mètre carré, ce dôme oppe le plus vaste espace circulaire s recouvert : 10 000 mètres carrés ci-contre). A l'intérieur de celui-ci, our de contrôle de 26 m. de haut oriente agons vers tel ou tel secteur, selon éparations dont ceux-ci ont besoin. ►



en 1935, **la firme Skidmore, Owings lerrill** est un excellent exemple organisation importante ayant trouvé une formule collective la solution aux mes complexes que pose au XXe siè-construction de bâtiments pour es affaires. Remarquable pour ses és de conception et d'organisation, l. a su adapter les principes de base par des personnalités telles que van der Rohe et Le Corbusier aux tés américaines de production massive. L'emploi d'un revêtement de verre et d'aluminium, l'exact équilibre réalisé entre les volumes horizontaux et verticaux donnaient au Lever House, construit à New York en 1952, une structure exceptionnelle. L'immeuble de la Manufacturers Trust Company (New York 1954), avec ses plafonds lumineux, le bâtiment de la Compagnie générale d'Assurance sur la Vie du Connecticut (1958) accordé au site rural où il s'inscrit, le centre de la Reynolds Metals Company (1958) apportaient chacun une réponse adéquate à des exigences différentes.

Le projet proposé pour la **Banque Lambert de Bruxelles** est un excellent exemple de commande passée par un client étranger de marque à une agence américaine. Un emploi discipliné du béton armé, une large façade rythmée de montants, un intérieur libéré de piliers accordent le projet à l'architecture bruxelloise tout en le rattachant à des façons aussi classiques que le Palais des Doges à Venise. ▼





Livres sur l'art

GIOTTO

par Cesare Gnudi

Un nombre considérable d'études et de monographies consacrées à Giotto ont, depuis vingt ans, allongé la liste bibliographique publiée en 1937 par R. Salvini. C. Gnudi tente aujourd'hui de faire le point de ces recherches, aux conclusions souvent contradictoires, en nous livrant « son » Giotto. Il n'est plus possible, en effet, d'écrire un ouvrage sur ce maître sans prendre personnellement parti. Parmi les fresques et tableaux de chevalet attribués à Giotto par les documents, la tradition ou la critique, l'historien doit choisir: aucune de ces œuvres, à l'exception des fresques de Padoue et de la « Maesta » des Offices, n'a pu rallier l'unanimité de la critique. Des peintures, jugées essentielles par certains, sont, par d'autres, classées parmi les travaux d'école ou délibérément expulsées du monde « giottesque ».

Evitant toute complaisance polémique, mais non sans chaleur, C. Gnudi détermine à son tour ce qu'il considère comme le catalogue et l'enchaînement chronologique des œuvres authentiques de Giotto. Sans pédanterie, cet examen clair et méthodique s'attache aux œuvres, et aux œuvres seules, sans qu'aucunes digressions historiques, sociologiques ou esthético-religieuses ne viennent alourdir le discours. Disons tout de suite qu'à notre avis, cette lucide reconstruction de l'évolution stylistique et spirituelle de Giotto, qui adopte sur plus d'un point les suggestions de P. Toesca et de R. Longhi, emporte, mieux qu'aucune autre, la conviction.

La reproduction intégrale des œuvres étudiées, avec de nombreux détails en noir et blanc et 70 remarquables planches en couleurs (certaines comme celles du polyptyque de Santa Croce, du *Lazzare* d'Assise, et surtout des fresques restaurées de la chapelle Bardi, sont de stupéfiantes révélations), permet de suivre pas à pas l'analyse et d'éprouver la démonstration.

Après une large introduction, qui confronte Giotto avec son temps, C. Gnudi interroge les premières œuvres de l'artiste. En attendant le résultat de la restauration des fresques de la Badia, c'est à Assise, dans l'église supérieure, que l'examen doit commencer. On sait que ce fait a été violemment contesté par une partie de la critique, de Ruhmor à R. Offner, qui refuse à Giotto toute participation directe à la décoration de la Basilique de Saint-François. Le maquis d'arguments étayant l'une et l'autre thèse est devenu inextricable. Emboîtant le pas aux historiens italiens, pour une fois unanimes, la critique récente tend de plus en plus à nier l'existence d'un « maître de Saint-François », qui aurait, parallèlement à Giotto, inventé le nouveau langage plastique.

Le cycle de saint François dut être exécuté pendant les trois ou quatre dernières années du siècle (fort judicieusement, C. Gnudi n'attribue à Giotto lui-même et à ces dates que la première partie du cycle, la suite étant exécutée avec l'aide de l'atelier, puis entièrement par des élèves), mais bon nombre d'historiens estiment que Giotto était présent à Assise dès 1286-1287. Réfutant avec précision les récentes objections de C. Brandi, C. Gnudi partage ce point de vue. De Giotto seraient certaines fresques de la Passion, puis de l'Ancien Testament, tour à tour sous l'influence de Cimabue et du milieu romain de Cavallini. A la même époque décisive, appartiennent deux œuvres peintes à Florence, *Le Crucifix*, de Santa Maria Novella et la *Madone* de San Giorgio alla Costa. Le cycle de saint François, éclatante affirmation de la nouvelle réalité, des conquêtes spatiales, plastiques et spirituelles de Giotto, serait la conclusion de cette première partie de l'activité de l'artiste.

En 1300, Giotto travaille à Rome pour le Jubilé. Des fresques de saint Jean de Latran, le fragment qui subsiste — récemment restauré — déçoit et suggère la collaboration d'élèves, comme le *Saint François* du Louvre, fort injurié d'habitude par la critique, mais dont Gnudi souligne avec raison les exquises qualités. C'est également avant le cycle de Padoue que se place le polyptyque de Santa Croce, dont l'authenticité est affirmée avec décision par C. Gnudi.

Les fresques padouanes (vers 1305-1310) font l'objet d'une minutieuse analyse qui distingue les étapes de l'exécution et définit le solennel équilibre entre la réalité et la métaphysique de la maturité de Giotto, en contraste avec la veine plus immédiate, plus lyrique, du poème d'Assise. Entre les peintures de l'Arena et celles de la chapelle Peruzzi, plus de dix ans s'écoulent qui virent naître, selon Gnudi, la monumentale *Maesta* des Offices, la *Navicella* de San Pietro, les fresques de la *Madeleine* à Assise, œuvre de collaboration, mais dont certaines trouvailles étonnantes semblent en effet de la main du maître, le *Crucifix* de Rimini (dont F. Zeri vient d'identifier la partie supérieure) et celui qui en dérive, à Padoue.

Avec les deux chapelles de Santa Croce se fait jour une nouvelle orientation de l'art de Giotto, décanté, soucieux d'harmonie classique et de beauté formelle. La lumière, moins contrastée, joue légèrement autour des formes moins tendues. Entre la chapelle Peruzzi, encore défigurée par les repeints du XIXe siècle et la chapelle Bardi, dont la restauration récente a révélé les singulières beautés, C. Gnudi situe, comme R. Longhi, l'exécution de la *Dormition* de Berlin, des scènes de la Passion (Londres, Boston, etc.), en grande partie autographes, et du polyptyque dont Chaâlis conserve deux volets.

Sur la phase ultime de l'activité de Giotto, après 1330 et le voyage à Naples, C. Gnudi s'engage avec moins de décision. Le problème est complexe, les parties autographes des polyptyques Baroncelli et de Bologne, la *Crucifixion* de Berlin, certaines idées du polyptyque Stefaneschi et des *Vele* d'Assise, dues certainement au maître, semblent bien indiquer, comme le suggère R. Longhi, une évolution dans le sens le délicatesse chromatique et spatiale, d' ductilité quasi gothique des rythmes et lignes, qui justifierait par exemple l'a bution de la *Crucifixion* de Strasbour éclairerait certains raffinements des originaux élèves de Giotto, Maso, « fano » et Giusto. *Michel Lacl*

Cesare Gnudi : Giotto. *253 pages. 70 coul. 180 ill. Aldo Martello, Milan. 17 30*

LA PEINTURE ALLEMANDE

par Marcel Brion

Bien sûr, au sens strict du mot, il n'y peinture proprement allemande que qui a été faite par des « Allemands ». En il faut inclure tous les pays germaniq l'Autriche, la Suisse, la Bohême, sans mé naître l'originalité de ceux-ci. Ainsi a procéder Marcel Brion qui suit le cours la peinture de chevalet née au XIVe s — alors que la peinture se dissocie de l chitecture et de la sculpture — jusqu XXe siècle. Les titres des chapitres soulig les étapes et les caractéristiques : Maniéris et spiritualité *(où apparaît entre au Schongauer)* — Un siècle inquiet — *comprend les très grands artistes: Dü Grünewald, Cranach, Altdorfer, et il dommage qu'une trentaine de pages se ment aient pu leur être consacrées sur cent soixante que compte le volume, ma faut dire que ces peintres ont été très étu et que le propos de l'auteur était de f une histoire complète, ce qui oblige à sacr le choix à l'énumération. Ensuite, vien* baroque, *le* portrait et le paysage XVIIIe siècle, *le* romantisme, réalisme symbolisme, *enfin les* grands courants XXe siècle.

Le chapitre qui nous a paru le plus i ressant, peut-être parce qu'écrit le plus vo tiers, est celui qui concerne le romanti et particulièrement ces « peintres de la talgie » qui expriment « un Moyen Age rêve et de chimère » les elfes et les fées. légendes de la chevalerie, les amours ro nesques, les maisons à pignon et les ca drales, etc... Et encore, toujours au du romantisme, les peintres de paysage, cet étonnant Caspar David Friedrich (17 1840). Marcel Brion fait ressortir ce q d'original Friedrich et ses pareils, pa lesquels ce Carl Gustav Carus qui a é Neuf lettres sur la peinture du paysag *en quoi le paysage romantique allem peut être rapproché de celui de l'époque S en Chine « en ce qu'il est empli d'une émo à la fois mystique et magique, éminemm religieuse ». Là s'arrête la ressemblance, l'esprit de lourdeur, hélas, n'est pas abs du paysage germanique, ni le mauvais g qui triomphera ensuite avec éclat dans compositions allégoriques de Böcklin et d'autres pour lesquels l'auteur montre la grande indulgence. Il faut dire que Br est un des Français qui connaissent et c prennent le mieux l'esprit allemand et « comprendre, c'est tout pardonner ». Il déf très bien cet esprit par « une permanence d la fidélité à la nature... et surtout, un se ment persistant de l'inquiétude » d'où préférence qu'a toujours montré cet esprit p une forme expressionniste. Il en fait res tir la grandeur.* Jean Gren

Marcel Brion : *La Peinture allemar* 180 p. 59 pl. coul. 20×24 cm. Tisné, Pa 4100 fr.

VENTAIRE GÉNÉRAL DES DESSINS DES MUSÉES DE PROVINCE

Non pas quelques nouveaux livres, ni me une collection parmi d'autres: mais entreprise, la plus vaste, la plus urgente. n pas un projet: mais les premiers ré-ats.

Bayonne possède quelques-uns des plus ux dessins de Vinci ou de Rembrandt; e une soixantaine de Raphaëls sans x; Reims des Cranachs hors de pair: re vingt autres, ce sont là des trésors ieux dans le monde entier. Bien connus? st autre chose, et quelques feuilles gt fois reproduites et exposées seraient tôt pour dissimuler la diversité de leurs ds. Il y a deux ans, les Bolonais eux-nes pouvaient s'étonner devant la série Carraches venus de Besançon. Rares t les amateurs qui vont à Rennes ou Montpellier consulter des cabinets répu- mais qui songe à réclamer les cartons lençon ou de Montargis, riches pour-t de quelques pièces qui ne dépareraient les Offices ou l'Albertina? Certes, ici là, les musées français exposent des sins. Il arrive même que des collection-rs aient légué des ensembles dûment adrés et immuablement suspendus à lque cimaise. Désastre pire! Le soleil le les vieux papiers, l'humidité se dense sous les cadres, pique et rouille feuillets. Bonnat avait exigé que ses ections fussent exposées: qu'eût-il dit, oyant à Bayonne ses chers dessins jaunis, ités? De strictes mesures de sauve-de s'imposent: montages absorbant midité, caches rigides, obscurité, présen-on par roulement. En bien des cas elles t prises et souhaitons qu'elles s'éten-t au plus petit de nos neuf cents musées. l faudrait les approuver, et pourtant se ndre, si tant de trésors s'en trouvaient peu plus inaccessibles, un peu plus liés. Peu ou point de catalogues, un nbre infime de photographies, de rares des sur les feuilles les plus célèbres. espérer de l'avenir? Guiffrey et Marcel ient autrefois entrepris un inventaire stré des dessins du Louvre, qui s'arrêta s 1914 à la lettre L de l'école française... 'est précisément le défi relevé aujour-ui. Sous la direction de Mme Bouchot-pique, conservateur du Cabinet des sins du Louvre, et de M. Vergnet-Ruiz, pecteur général des Musées de Pro-e, les dessins des musées de province t être photographiés, inventoriés, pu-s. Entreprise ardue? Il suffit de recourir savoir des conservateurs de province, mieux que personne connaissent leurs ls, et aux avis des spécialistes, dans un ail d'équipe sans arrière-pensée. Coû-? Il n'est que d'employer la technique mode des microfilms, qui a fait ses ives avec le corpus des manuscrits. umentale? Nul besoin des albums olio sur grand papier chers au siècle é: de petits volumes modernes, com-es, élégants et pourtant de prix modi- que l'amateur, le marchand, l'étudiant ie, que tous ceux qui s'intéressent rt auront sous la main. Un inventaire t pas une entreprise de luxe, mais de egarde et d'éducation. Rapide, et pour rofit de tous. Microfilms et tirages nt conservés en un fonds d'archives pourrait bien servir de point de départ photothèque tant souhaitée. Pour quelques francs il sera, il est déjà possible d'obtenir une reproduction commode. Chacun sera en mesure de posséder ces petits recueils, d'y former son goût, d'y contrôler ses recherches. On peut trouver de bonnes photographies des dessins de Fragonard ou d'Hubert Robert: mais où se renseigner sur Guerne, Houel ou La Traverse, qui parfois leur ressemblent bien fort? Il suffira désormais de feuilleter le tome consacré à Besançon, bientôt celui d'Orléans ou de tel autre musée: non pour y lire une sèche référence, mais pour y trouver une reproduction claire, et toutes les données qui s'y rapportent.

Car la moindre feuille des collections sera reproduite, et c'est bien le point capital. Souci d'érudition? Voire. Ce serait déjà beaucoup. Mais enfin le vrai savoir commence lorsque l'on sent toute la distance qui sépare Fragonard et La Traverse. Exhaustifs, ces petits volumes pourront apporter quelque chose de l'expérience qu'une vie de patientes recherches conférait aux « curieux » d'autrefois.

Voici, en fait de publication, la première grande entreprise française conçue dans un esprit scientifique et résolument « moderne ». Le mot choquerait-il, en matière d'art ? J'insisterai, et dirai dans un esprit « jeune ». L'équipe qui l'a organisée et en poursuit la réalisation groupe Mlle Roselyne Bacou, du Cabinet des Dessins du Louvre, M. Jean Coural, du Musée de Versailles, M. Michel Laclotte, Inspecteur des Musées de Province. C'est un avantage, et de grande conséquence, de disposer des connaissances d'un vieil érudit, avec six ou huit lustres de moins, et pourtant l'assurance que peuvent légitimement donner des réalisations louées par Paris et l'étranger. Ne nous y trompons pas, il s'agit d'une rupture avec les habitudes et les paresses de l'histoire de l'art française.

Il suffit de feuilleter les premiers volumes pour s'apercevoir que la réalisation répond aux promesses. Mlle Marie-Lucie Cornillot, Conservateur du Musée de Besançon, a accepté l'honneur périlleux d'inaugurer la formule: mais sa science et son dynamisme répondaient du succès. Dans le riche ensemble des dessins de son Musée, qui réclamera d'autres tomes, elle a choisi les 183 feuillets qui y constituent le fonds Pâris. On sait que cet architecte de Louis XIV légua à sa ville natale une collection de peintures et de dessins dont presque toutes les pièces sont d'une qualité exquise, et de la provenance la plus sûre, puisque directement acquises des artistes eux-mêmes. On retrouvera ici le *Pont des Tuileries*, parmi trente Hubert Robert, la suite des *Jardins de la Villa d'Este* avec quarante Fragonards, et les fossettes de Boucher, et l'esprit vif et menu de Saint-Aubin. Répétons qu'ils prennent leurs véritables nuances et comme leur orient à rester entourés de Natoire ou Durameau, d'Houel et Pérignon. Seul avantage? Un travail précis comme celui-ci entraîne toujours mainte révision. Racontons qu'en desencadrant les dessins, Mlle Cornillot s'aperçut que tel portrait de Van Loo, accepté de tous les érudits, n'était qu'un facsimilé utilisé pour faire pendant à une authentique sanguine. Et si connus que soient les Fragonards, leur publication permettra, par exemple, de remarquer que le n° 2942 n'est qu'une copie d'un dessin de La Hyre pour la *Vie de saint Etienne*, jadis conservée à Saint-Etienne-du-Mont...

De provenance multiple, inégaux mais variés, les dessins du Musée Paul Dupuy de Toulouse seront au contraire une nouveauté pour chacun. Leur publication revenait de droit à M. Robert Mesuret, qui se consacre depuis longtemps aux collections et à l'art toulousains. Ce premier tome groupe tous les dessins antérieurs à 1830. Il faut feuilleter le livre comme on fouille un carton: à la découverte. Ici un document, là une pièce curieuse, là une manière ou un style qu'on n'eût pas soupçonnés. La récompense est un admirable portrait de Rivalz, ferme, souple, d'un apparat grave et sans faconde, et la suite de grands lavis où ce bohème de La Fage disciplinant à ce coup une verve trop complaisante, raconte l'histoire de Toulouse du ton dont il illustrerait l'Enéide. Qui pouvait se flatter de connaître la déconcertante galerie de magistrats toulousains, trognes intimidantes, masques béats ou finauds, croqués par Hilaire Pader et son atelier avec une naïveté qui touche à l'insolence? Chefs-d'œuvre? Non pas. Mais c'est Tallemant en images, et il faut rêver un peu là-dessus pour comprendre la France du Grand Siècle.

Le mérite de la collection éclate à plein dans ces découvertes, que seule elle peut permettre. Elle comporte pourtant un danger: celui d'imposer une formule uniforme, quand chaque collection a son visage propre. Les organisateurs en ont eu conscience. A Montauban, M. Daniel Ternois avait affaire au génie. Son musée a hérité, avec l'atelier d'Ingres, de quatre mille dessins du maître, naguère encore accrochés sans ordre, brûlés par le soleil méridional, et dont le sauvetage vient d'être brillamment réalisé. Leur inventaire pouvait n'être guère plus qu'une annexe aux multiples volumes déjà publiés sur le peintre de la *Source*. Le premier tome qui vient de paraître (il en faudra huit pour épuiser la collection), entièrement consacré aux portraits, annonce tout autre chose. Les modèles sont identifiés, les études rapportées à la commande, un classement nouveau établi. Disputés à prix d'or, les fameux crayons d'Ingres sont aujourd'hui presque tous répartis entre les grands musées du monde: mais seul Montauban peut offrir les premières pensées, les recherches, les repentirs que l'artiste gardait dans ses cartons. Cette main que l'on croyait l'autorité même, hésite, modifie sans cesse, essaie vingt poses avant de définir la carrure réfléchie de M. Bertin ou la langueur souriante de Mme de Senonnes. Ingres avait légué son atelier: voici qu'enfin s'y peut retrouver le travail du créateur, et, soit dit en passant, que l'héritier remplit dignement les devoirs que lui créait le don.

Il faut louer les municipalités qui ont compris l'avantage de faire connaître leur trésor et encouragent ces publications; louer la Direction des Musées de France et le C.N.R.S., qui sait, avec discernement, soutenir les plus utiles entreprises. Déjà s'annonce l'inventaire des dessins italiens du Musée de Bayonne, auquel travaille M. Jacob Bean, ou celui de Montpellier qui permettra à M. Claparède de mettre en valeur les admirables Delacroix et Millets du fonds Bruyas. A Rennes, à Tours, à Grenoble, aux quatre coins de la France, commencent les dépouillements, s'annon-

cent les découvertes. Une réussite en entraîne une autre: puisque la formule se révèle aussi souple, pourquoi la réserver aux seuls dessins? Il serait bien séduisant de publier de la sorte les chapiteaux de Toulouse — photographiés enfin sous leurs quatre faces... — ou les inépuisables sculptures de Versailles. Et c'est dont il est question. Souhaitons que promptement s'y ajoute l'inventaire des peintures des musées de province, pour lequel l'Italie nous donne chaque jour, à notre courte honte, de parfaits modèles.

Un mot encore. Les plus hardis ont des timidités, et l'on s'est contenté d'un tirage restreint. Incomplet dans ses illustrations, inachevé, le vieil inventaire des dessins du Louvre n'en est pas moins devenu introuvable, et s'arrache à prix exorbitants. Chacun sait à quelles difficultés financières se heurte toute édition: mais il serait fâcheux que devînt sous peu une rareté bibliographique ce qui doit demeurer un moyen d'éducation et de recherche.

J. Thuillier.

I. Besançon, collection Pierre Adrien Pâris, *par M. L. Cornillot, in-4. 183 fig. 1000 fr.* — II. Toulouse. Musée Paul-Dupuy. Dessins antérieurs à 1830, *par Robert Mesuret, in-4. 193 fig. 1000 fr.* — III. Montauban. Les dessins d'Ingres. Les portraits, *par Daniel Ternois, in-4. 213 fig. Ed. des Musées nationaux. Excl. Quatre-Chemins Editart. 1500 fr.*

MODIGLIANI

L'édition italienne s'est honorée, cet hiver, par trois importantes publications sur Modigliani. Nous devons au directeur du Musée de la Brera, Franco Russoli, une très remarquable introduction à un album de reproductions en couleur, paru aux Editions Silvana[1]. *Le texte de F. Russoli évoque magistralement le climat spirituel « fin de siècle » où s'est formée la sensibilité de Modigliani, climat crépusculaire et humanitaire à la fois, toujours pathétique, dont se nourrira jusqu'à la fin l'œuvre de l'artiste.*

La propre fille du peintre, Jeanne Modigliani, est l'auteur d'une étude avant tout biographique sur son père. Le principal mérite de cet ouvrage concerne les années italiennes de l'artiste, avant 1906. La fille de Modigliani a eu, en effet, accès à des documents de famille, elle a pu interroger des témoins. Tout ceci est vraiment neuf. D'une façon générale, la valeur de cette étude tient avant tout à l'abondance des renseignements de faits. En revanche, on peut faire certaines réserves sur des vues psychologiques et sociologiques qui démentissent une vigueur critique qui distingua naguère Jeanne Modigliani lors d'une brillante mise en question des ouvrages d'André Malraux[2]. *Il reste que ce travail vraisemblablement définitif, dans sa partie biographique tout au moins, constitue pour l'historien un complément indispensable à l'admirable monographie que M. Ambrogio Ceroni vient de publier aux Editions du Million*[3]. *Il s'agit en fait d'un catalogue, bien que l'auteur se défende d'avoir voulu recenser l'œuvre intégrale de Modigliani. Fruit de recherches poursuivies de longues années dans toutes les directions, cette publication laisse très loin derrière elle les deux catalogues de Pfannstiel. Convaincu pour des raisons qu'il juge encore prématurée de proclamer que l'œuvre peint de Modigliani ne dépasse pas deux cent vingt toiles, M. Ceroni a retenu, pour les reproduire, cent cinquante-six tableaux datés et authentifiés avec une exactitude rigoureuse. On sera stupéfait de constater que plusieurs œuvres célèbres ne figurent pas dans ce catalogue, soit que l'auteur ait des raisons de les tenir pour des faux, soit que son purisme exemplaire lui interdise d'accepter dans son Corpus toute œuvre ne présentant pas des garanties absolues.*

On souhaiterait bien sûr que M. Ceroni eut pu s'étendre davantage sur la problématique de l'authenticité des œuvres de Modigliani et nous exposer en détail ses propres principes de recherches. Non pour donner plus d'autorité à un travail qui se recommande de lui-même, mais pour aider l'historien à mieux déceler les impostures.

Les dates indiquées par Jeanne Modigliani pour le séjour de ses parents dans le Midi — 18 mars 1918 à mai 1919 — ne concordent pas avec celles que donne le livre de M. Ceroni, fin 1917 au début de l'été 1918. Jeanne Modigliani est née dans le Midi en novembre 1918, ce qui semble confirmer ses indications. Il serait de toute façon important, pour la datation de plusieurs tableaux, que lumière soit faite sur ce point.

Le catalogue photographique de A. Ceroni appelle de son côté une observation: pourquoi n'avoir pas respecté rigoureusement la chronologie dans la succession des planches? Par exemple, le nº 117 est de 1918 alors que le nº 118 est de 1917.

Ces quelques remarques de détail n'ôtent rien à l'inappréciable valeur d'un travail qui est un modèle de probité scientifique. Pour qui sait à quel trafic les contrefaçons de Modigliani donnent lieu, l'ouvrage d'A. Ceroni constitue la base fondamentale de toute étude de l'œuvre de cet artiste.

Mentionnons encore deux publications récentes sur Modigliani. Tout d'abord, la réédition en version allemande (remaniée et augmentée), de l'ancien ouvrage de G. Scheiwiller, paru chez Hœpli, à Milan, en 1925[4]*: 69 petites reproductions en noir et blanc, des photos de l'artiste, de petits poèmes assez péniblement symbolistes, des témoignages d'amis (Cendrars, Cocteau, etc.). Ce recueil sympathique est d'une présentation très séduisante.*

Claude Roy est l'auteur d'un brillant essai paru dans la petite collection de Skira. Homme de plume, doué en diable, ingénieux, charmeur, Roy est tout entier dans cette étude que recommande surtout l'évocation (absolument neuve) de la « génération perdue » à laquelle appartient Modigliani. Le livre fourmille de trouvailles, telle cette inoubliable définition de Cocteau, « feu follet déguisé en renard mondain ». Enfin, Roy est bien le premier critique de Modigliani à avoir relu Dante (que le peintre connaissait par cœur), pour le citer à plusieurs reprises, et avec un à-propos remarquable[5].

P.-H. Gonthier.

[1] F. Russoli: *Modigliani* (préface de Jean Cocteau). Silvana Editoriale d'Arte. Milano. — [2] J. Modigliani: *Modigliani senza leggenda.* Vallecchi Editore, Firenze. 3500 fr. — [3] A. Ceroni: *A. Modigliani* (suivi des « Souvenirs » de Lunia Czechowska). Edizioni del Milione, Milano. 7500 fr, — [4] G. Scheiwiller: *Modigliani.* Selbstzeugnisse. Verlag der Arche, Zurich. — [5] Claude Roy: *Modigliani.* « Le goût de notre temps », Skira. 3000 fr.

LE FAUVISME
par Jean Leymarie

LE CUBISME
par Guy Habasque

Ces deux volumes, parus dans la colle « Le goût de notre temps », établie et d par Albert Skira, comportent, comm deux premiers volumes consacrés à l'Im sionnisme, c'est-à-dire à la révolution p rale antérieure, les renseignements les précis. C'est une collection didactique n'a rien de ce vague auquel le publi habitué. Je parle de ces ouvrages où le de la présentation semble devoir Sur 150 pages environ de ces élégants volumes en format à l'italienne, presq moitié sont occupées par des photos en leurs (celles du Cubisme étant mieux ré que celles du Fauvisme).

Chaque volume comprend, à part le une chronologie (dates et concordances) laquelle sont signalés les faits importan chaque année: par exemple: « 1907: Pi termine les Demoiselles d'Avignon, *B passe l'été à La Ciotat et l'automne à L' que. Apollinaire l'amène voir les « d selles » chez Picasso... Kahnweiler se à Paris et ouvre une galerie. Derain, B et Picasso sont très impressionnés p rétrospective de l'œuvre de Cézanne... D nay fait son service militaire à Laon. »*

Nous pénétrons ainsi à l'intérieur révolution picturale, dans l'intimité d auteurs. Le volume se termine par une b graphie (sources et documents, études rales, ouvrages divers, études sur les pei principales revues) et un index des cités. On ne saurait trop louer le soin ex avec lequel un travail d'érudition est à la portée de tous sans déformation ni plification.

J'admire encore que les auteurs soient pas contentés d'une énumér qu'ils aient pris le temps de nous des portraits et surtout qu'ils aient parti quand il le fallait au lieu de se d derrière une présentation académique lieux communs. Ainsi Guy Habasque à propos du Cubisme: « Rien n'est faux que d'y voir une sorte d'art « abs détaché du réel. Pour certains le Cu n'aurait été qu'une ultime étape vers traction... la persistance d'éléments figu s'expliquant tant bien que mal par un chement sentimental à la tradition, voir certaine paresse d'esprit... Or il est saire de souligner que Picasso et B n'ont jamais pensé qu'un jeu gratu formes et de couleurs, même étayé po minimum d'allusions à la réalité, s à justifier un tableau. Chez eux, chaque chaque plan, chaque rapport spatial signification réaliste. Il ne s'agit pas plus d'une vague reconstruction ou d' sait trop quelle transposition de la par des moyens poétiques qui transcend l'apparence vulgaire des objets. »

Même perspicacité et indépendance d' chez Jean Leymarie. Dans les deux vo les mêmes noms reviennent, Braque fauviste et cubiste... mais les heurts doubles emplois ont été évités. On été heureux de voir des reproductio Signac dont la place n'est pas suffisan marquée.

Jean Gr

Jean Leymarie: *Le Fauvisme.* — Habasque: *Le Cubisme.* 150 p. 71 pl. 17×18 cm. 3400 fr.

propos du « Salon de Mai »

propos de l'envoi de Max Ernst au dernier Salon de Mai (voir *L'Œil* nº 54, p. 29), s recevons de notre ami et collaborateur P. de Mandiargues la lettre suivante, que s nous faisons un plaisir de publier.

oyons chaleureux; nous en avons le droit, r une fois, il me semble. Car il est mesquin peser son remerciement ou de mesurer le oignage de sa gratitude à qui vous fit isir immodérément. L'occasion est si de trouver dans l'art moderne une œuvre able de vous enchanter sans aucune rve qu'il faut bien la saisir au vol, quand se présente, et saluer à la mesure de otion qu'elle vous donna. Ainsi je ne ndrai pas plus de précautions que cela r écrire qu'il se trouvait au dernier on de Mai un tableau qui était une grande e vivante et merveilleuse qui s'imposa es yeux éblouis, et que cette chose gestinte et superbe était l'envoi de Max st: Cueillette d'oranges (tissu de menges).

ur la toile de très larges dimensions ne des plus amples de ce salon, ce qui beaucoup dire), des figures bleues, vertes unes, obtenues par les procédés que l'on d'empreintes multiples et de frottis rprétés, de greffes suivies d'arrachement, soulignements et de ruptures de traits, une composition assez prodigieusement losive et vibrante, autour d'un centre de es qui paraît commander la surface entière, et qui est un personnage en acte de bondir. Celui-ci, sorte d'arlequin ou de clown danseur au visage construit de triangles illuminés, est d'une beauté *(soulignons le mot!) tellement singulière et heureuse que l'on chercherait vainement dans toute la peinture d'après la guerre quelque figure qui lui soit comparable. Dionysiaque et viril, panique et souriant, il s'envoie littéralement en l'air, parmi de grands masques comme des cerfs-volants comiques. L'on dirait qu'il jongle avec tous les éléments lointains ou proches, notamment avec une multitude d'oranges jetées comme des balles sur la surface entière du tableau, et qui, par le fait de leur couleur, sortent du plan quand on regarde pour courir follement par-dessus les figures traitées en tons moins chauds. Quoique la composition soit taillée comme une marqueterie, cousue comme un vêtement, elle est douée d'une étrange animation (remarquée déjà en d'autres œuvres de Max Ernst), qui fait que le tableau ne se présente pas comme une paroi rigide, un espace figé, mais plutôt comme un écran sur lequel joueraient des formes vives.*

C'est au futurisme, plus qu'à toute autre école de peinture, que fait songer la Cueillette, *mais à un futurisme moins italien que russe. Les rapports avec la musique vont dans cette direction-là; ils sont aigus et curieux. Sans connaître à ce sujet l'avis de Max Ernst, j'eus l'impression que son tableau était impétueusement jailli des premières œuvres de Stravinsky, et cette impression, loin d'être fugitive, se fortifia beaucoup à mesure que je regardais. Je restai longtemps devant la* Cueillette: *je croyais entendre à nouveau des thèmes de* l'Oiseau de feu, du Sacre, de Pétrouchka, *ou plutôt ce que j'avais entendu naguère prenait corps à mes yeux, sur le magique écran de cet opéra de peinture. Avec moins d'évidence que pour Stravinsky, une certaine parenté (d'inspiration, tout au moins) avec Schönberg vint compléter l'analogie musicale, soumise à la royauté de* Pétrouchka *cependant. La joyeuse* Cueillette *se lit comme la partition d'un ballet ourdi de ruades, de saccades, de bousculades. Il est assez frappant, pour épuiser la comparaison qui nous sert de constater ici combien Max Ernst a fait du chemin depuis ses anciens tableaux, qui rendaient souvent une note wagnérienne, celle de la profondeur verte des sous-bois et de leur ombre dorée.*

J'ai parlé de « bousculade ». Le mot convient à la Cueillette, *qui nous remet en plein dans le ravissant carnaval de l'art moderne à ses débuts, celui où l'homme peintre ou poète, sculpteur ou musicien, découvrait sa liberté et le fou bonheur de casser toutes les règles, d'ouvrir toutes les vannes, de saper toutes les disciplines, dans une débâcle où la beauté coulait à flots comme un fleuve sibérien au printemps. L'on s'attristait un peu, dans les austérités présentes, en songeant à cette jeunesse disparue. C'est un peintre de soixante-huit ans qui la retrouve et nous la rend. Soyons chaleureux, prenons le parti du dégel et de l'éclat, faisons chorus à la fête et au rire. Le paradis n'est pas perdu pour tout le monde!*

André Pieyre de Mandiargues.

PEINTURE ET RÉALITÉ

y a des peintres qui font de la philoie, et souvent de la mauvaise philoie; il y a bien des philosophes qui ont t des traités sans intérêt sur la peinture nous ne parlons pas des critiques littées — ne le suis-je pas aussi?). Voici un e qui tranche sur les livres esthétiques naires. On connaissait d'Etienne Gilson article publié en 1915 dans la Revue Métaphysique, sous le titre *Art et aphysique*; déjà il exposait des idées n grand intérêt; depuis, Gilson a beau- voyagé, beaucoup visité de musées, ucoup réfléchi. Nous ne pouvons pas assez combien philosophes et artistes nt profit à lire son livre. Partant du eau, des tableaux dont il considère stence et l'individualité dans les pres chapitres, étudiant leur authenticité, vie et leur mort, leurs relations avec orme et avec la matière, il passe au ième chapitre, à l'étude de la relation e l'art et l'être. Si prestigieux qu'ait notre guide dans les Musées Imaginaiou, s'il faut en croire ce guide, dans le ée Imaginaire, Gilson nous met en e contre toute tentative littéraire plication, de comparaison, finalement mogénéisation des œuvres d'art. Nous ous arrêterons pas ici à la façon dont on se sert, avec une très grande maî-, des théories philosophiques du en Age, remontant de Jean de Saint-nas à Saint-Thomas, et critiquant le ier du point de vue du second, ni com-: il utilise des pensées d'Eugène Dela- et de Paul Gauguin pour édifier sa re théorie. En gros, nous dirons que, pour lui, l'évolution de la peinture occidentale, partie des Byzantins, a été de Giotto à Klee et Kandinsky et aux abstraits, nos contemporains. Il pense qu'aujourd'hui la peinture a retrouvé sa vraie fonction, si on peut parler de fonction, qui est de créer des objets beaux et non pas d'imiter la nature. Si ce qu'il dit est vrai, au moins quand sa thèse est exposée dans ces termes, toute la peinture moderne depuis Giotto est un immense mouvement de décadence; et nous assisterions, à partir de Delacroix et de Gauguin, à la remontée de la peinture vers son principe, remontée qui peut la remettre au *même niveau où elle était à Byzance*. Mais nous n'avons qu'à faire un tour dans les galeries ou à la Biennale de Venise pour nous rendre compte, et Gilson sans doute s'en rend compte aussi bien que nous, de la grande différence de niveau entre les peintres abstraits d'aujourd'hui et les réussites étonnantes de l'art byzantin. Si ce que dit Gilson, dans certaines de ses pages, était vrai, il y aurait un mouvement inéluctable et fécond qui aurait conduit le peintre, à partir de Delacroix, sur la voie des sacrifices nécessaires. Notre question porte sur l'inéluctabilité et la fécondité de ces sacrifices: où fallait-il s'arrêter dans la voie des sacrifices? Mondrian vient de le dire: au point où, non content d'éviter lui-même toute représentation, le peintre interdit que le spectateur ne se charge de la fournir. « Mondrian a complètement abstrait l'élément plastique pur; il a conduit l'art de peindre à son terme sur la voie de l'abstraction. » Si nous donnons cette citation, c'est pour la plus grande réjouissance des peintres abstraits et pour leur faire voir qu'ils ont dans un philosophe de premier plan un allié de choix et de poids. Mais c'est aussi pour avoir l'occasion de nous interroger sur la légitimité de cette logique impitoyable qui nous ferait aller du splendide moment où Cézanne et Gauguin établissaient leurs musiques de lignes et de couleurs en contemplant, dans leurs essences, les paysages bretons et tahitiens et la Montagne Sainte-Victoire, saisissant la nature « sur le motif » admettant même qu'il y a quelque chose à dire pour le trompe-l'œil « quand l'art y est », jusqu'à ce moment où nous ne voyons plus que des produits de l'entendement abstrait, ou parfois d'une émotivité sans contenu, où la forme, complètement abstraite de la matière, contrairement à la théorie du philosophe Gilson, n'est même plus une forme. Encore parfois saisissons-nous, derrière ces productions, qui gagneraient tant à tenter d'être des reproductions, des gonflements ou des cassures qui nous font souvenir de la nature; et notre œil alors reprend pied si l'on nous permet l'expression, par exemple devant telle toile de Kandinsky; mais ailleurs il ne peut reprendre pied; et, d'autre part, aucune aile ne nous pousse.

« Jamais l'art de peindre n'a dû sa grandeur à ses qualités représentatives. Même, tandis qu'elle représentait, la peinture poursuivait d'abord ses fins propres » (p. 287). Mais alors, pourquoi aujourd'hui, prenant conscience de ce qu'on appelle ses fins propres, cesserait-elle de représenter? On nous dit que les grands peintres sont au fond des abstraits (on ne peut vraiment pas convertir cette proposition et dire que les abstraits sont de grands peintres) et l'on conclut qu'il faut être « abstrait » alors

que logiquement on pourrait en conclure tout le contraire; et selon nous avec beaucoup plus de raison. Du moment que Vinci, Raphaël, Titien sont des abstraits, et bien que les peintres soient des abstraits de cette façon. C'est sûrement la bonne! Si d'autre part l'impureté c'est Rembrandt, Tintoret, Titien et les autres grands peintres que nous avons cités, et si la pureté est Mondrian, nous choisirons hardiment l'impureté, pour la joie de nos yeux, critère suprême d'après Gilson comme d'après nous, sans que nous voulions dire que les yeux puissent être séparés de l'intelligence et du cœur, et, chez le peintre, du cœur, de l'intelligence et de la main.

Comment expliquer ce phénomène étonnant noté page 308: « C'est le modèle qui n'est plus que l'ombre de son portrait ». Et cet autre que: *Partout dans le Jura, Courbet parle à monts courts.*

Gilson est très préoccupé de distinguer imagerie et peinture; mais craignons qu'à force de vouloir séparer peinture et imagerie, on ne rapproche peinture et décoration.

Il écrit: « La peinture de Giotto est admirable, et d'autant plus remarquable qu'elle est de la grande peinture malgré le souci dont elle témoigne d'illustrer et de raconter des histoires » (p. 333). Mais ce « malgré », cet obstacle fait partie essentielle de toute grande peinture. Il y a là une relation féconde. Gilson reconnaît qu'il y a un mélange des idées qui est ici de règle (p. 256). Comme il a raison !

« Nous avons quelques scrupules à rappeler au philosophe Gilson, avec le rôle de l'obstacle, l'importance de la matière sur laquelle dans sa propre philosophie, il a tant insisté », ce que dit excellemment Jean-Louis Ferrier dans *Les Temps Modernes*, avril 1959.

Bien d'autres passages, riches d'idées, amèneraient à des discussions sans doute fructueuses. Qu'est-ce que l'« adaptation parfaite » des moyens à la fin, qu'est-ce que la fidélité de la forme à elle-même, qu'est-ce qui permet au peintre de distinguer la piste juste et la piste fausse? Et dans le même sens, et en allant un peu plus loin dans l'interrogation: qu'est-ce que l'essentielle intelligibilité du réel, surtout quand on veut distinguer l'intelligibilité et la représentabilité? Serait-ce, pour Gilson, une intelligibilité mathématique? Il le semble parfois, mais non pas toujours.

La peinture, comme tout art, implique en elle ce que nous appellerons une intention vers l'altérité; elle n'est que parce que son autre est. Supprimez l'autre, c'est-à-dire cette nature ou cette histoire sacrée, ou ces personnages, et la peinture n'est plus. Aujourd'hui, devant ces toiles abstraites qui sont devant nous, se joue rétrospectivement tout le destin de la peinture; en un sens tout au moins, dire oui à l'abstrait, c'est nier tout l'Occident, et son rapport profond avec ce que, en nous inspirant de façon qui peut être discutée, d'un texte de Rimbaud, nous pouvons appeler l'accident. Car l'accident est peut-être, quand il est transmué sur un plan plus profond, l'essence de l'art d'Occident; et l'autorité a voulu, comme dit encore Rimbaud, que nous soyons d'Occident. Ne refusons pas notre héritage. Ne perdons pas ces conquêtes qui sont belles. Ne soyons pas, en nous inspirant du fameux mot de Pascal, les Jansénistes de la peinture.

« Dans l'art de Mondrian, le tableau est complètement fini en ce qu'il est. » « Cette fois la forme peinte a vraiment trouvé en elle-même sa propre signification. » Pauvre signification, pauvre fini très loin du fini infini de Giotto ou du Titien ou de Rembrandt ou de Ribera ou de Tintoret, ou de Van Gogh et Cézanne.

Faut-il dire adieu à la conception de tous ces peintres pour explorer le monde, parfois plus sec que cadavre et parfois plus mou que méduse, des abstraits ? Sont-ce là les objets « artificiellement fabriqués pour être naturellement beaux » ?

Refusons le dilemme que l'on nous propose entre le trompe-l'œil et l'art abstrait. Refusons, en même temps que les dilemmes trop tranchés, ce que nous appellerions les courbes logiques qui, à partir de certains passages de Gauguin et de Delacroix, nous engageraient dans la voie sans issue où la peinture est aujourd'hui entrée. Sachons qu'il faut éviter les passages à la limite, les dissociations. La peinture est chose mentale, chose manuelle, chose de la délectation visuelle; et sa dissociation d'avec son autre serait, comme nous l'avons déjà dit, sa mort. S'il est vrai que « Kandinsky est beaucoup moins abstrait que Breughel, Vermeer ou Van Eyck », comme l'a dit Jean Bazaine, si « Klee est moins abstrait que le Douanier Rousseau », prenons conscience de la valeur de l'œuvre abstraite-concrète de ces grands peintres. « L'art de peindre, nous dit Gilson, n'est pas de faire une image, mais un tableau. » Mais ce que fait Tintoret, pour ne prendre qu'un exemple, c'est à la fois une image et un tableau.

Ne concluons pas sur des désaccords. En notre temps où le langage jouit d'un si grand prestige chez les psychologues comme chez les ethnologues, il est bo soit rappelé le mot de Delacroix: spectateur se trouve devant le ta comme devant la nature, non devan signes mais devant des choses ». Rapp nous aussi que le peintre veut les à la fois, créer un sensible et figur sensible; et il est peintre en tant veut les deux, et qu'Etienne Gilson remercié de nous avoir, avec lui, p devant ces œuvres et ces question y a profit quand nous sommes devan grand esprit à sentir au-delà des désacc certes importants, sur et pour le dest l'art, un accord profond, une admira une reconnaissance. *Jean Wa*

Etienne Gilson: Peinture et Réalité *vol. in-8. Vrin, Paris.*

Waddesdon Man

Suite de la page 52

Waddesdon s'enorgueillit encore monumental vase de Copenhague, 1763, et de trois de ses « vaissea mâts » dont une dizaine seulement connus aujourd'hui.

La place nous manque pour ét comme il conviendrait la biblioth qui comprend surtout des ouvrages çais du XVIII[e] siècle, d'admirable liures incrustées et mosaïquées, et portants recueils d'esquisses.

Nous ne parlerons pas non plus tableaux. Notons néanmoins que immenses *vues de Venise* de Guardi plus grands paysages du maître viennent d'être admirablement toyées et ont retrouvé désormais éblouissantes couleurs originales. peintures, qui appartenaient autr au Maréchal du Muy symbolisen mieux la somptueuse collection Waddesdon, qui constitue un ense unique d'œuvres d'art de premier o

Si vous voulez en savoir davan

Waddesdon Manor est ouvert au p depuis le 1[er] juillet (tous les jours, le lundi et le mardi, de 14 h. à 18 samedi et le dimanche de 10 h. à 18 Toutes les heures, un service de car Waddesdon à Aylesbury (80 km. de dres, comté de Buckingham).


A SYMBOL OF SERVICE